Historia, arte, cultura

De Aby Warburg a Carlo Ginzburg

José Emilio Burucúa

Historia, arte, cultura
De Aby Warburg a Carlo Ginzburg

José Emilio Burucúa

Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2003

La paginación se corresponde
con la edición impresa. Se han
eliminado las páginas en blanco



A Dora Schwarzstein Tandeter, *in memoriam*, por el recuerdo de los días de gran felicidad que pasé en su casa de Inglaterra.

A *Lady* Amanda Phillimore, mi "guía de perplejos" en el Instituto Warburg.

A Renée Girardi y Lucía Bauzá por hacer legible este texto.

Introducción

Permítaseme traer nuevamente a Aby Warburg (Hamburgo, 1866–1929) al centro de la escena. Ruego que se me disculpe por el hecho de escribir, en primera instancia, sobre mis propias obsesiones en torno a la figura de ese gigantesco historiador del Renacimiento. Pero sucede que el interés de la escuela de historiadores del arte, a la que pertenezco, hacia la obra y el método de Warburg tiene más de veinte años en nuestro país. El magisterio de Ángel Castellan y de Adolfo Ribera nos llamó la atención, ya a comienzos de los años setenta, sobre los ensayos contenidos en *La Rinascita del Paganesimo Antico* (Warburg, 1966).

Héctor Ciocchini, de regreso del exilio a la Argentina en 1982, volvía precisamente de una larga estancia como investigador en el Instituto de *Woburn Square* y confirmó entonces para todos nosotros la necesidad de frecuentar aquellos escritos de las primeras décadas del siglo si queríamos, en verdad, reescribir la historia cultural argentina. En 1989, Ana María Telesca y yo procuramos aplicar algo semejante al método warburguiano de acumulación de textos, ideas e imágenes en un estudio acerca del impresionismo en la Argentina, e hicimos bien explícito tal propósito (Telesca y Burucúa, 1989: 67–112). Poco tiempo después, en 1992, con otros colegas publicamos, gracias al Centro Editor de América Latina, las primeras traducciones al castellano de dos artículos centrales de Warburg, junto a varios capítulos de libros escritos por los discípulos e investigadores del Instituto londinense entre los cuales incluimos un aporte de Ciocchini (Burucúa *et al.*, 1992) Los

alumnos de la materia Historiografía de las Artes Plásticas y de varios seminarios de historia moderna, dictados en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA en la última década, han de ser buenos testigos de que el nombre y la producción de Aby Warburg circulan desde hace un buen tiempo en nuestro medio académico.

Claro está, por supuesto, que el redescubrimiento de esa figura por parte de la historiografía europea y estadounidense desde mediados de los ochenta ha contribuido a reforzar el atractivo que ella venía ejerciendo en la historiografía artística argentina durante el último cuarto de siglo. Allí se encontraba a nuestra disposición el artículo que Carlo Ginzburg había publicado en 1966, "Da Aby Warburg a Ernst Gombrich. Note su un problema di metodo" (Ginzburg, 1966), un texto que el autor dispuso reeditar a modo de capítulo en su libro *Miti*, *Emblemi*, *Spie* (Ginzburg, 1986), donde había de completar las páginas, revulsivas y famosas desde aquel momento, dedicadas a la propuesta de un nuevo paradigma indiciario para la ciencia histórica (Ginzburg, 2000: 158–209). Es probable que el recuerdo del método warburguiano actuase a la manera de un antecedente esencial de ese paradigma, individualizante a la par que universalizador, pues Ginzburg no sólo exhibía de tal suerte la continuidad de una cierta línea de la gnoseología histórica, sino que aspiraba a refundar una historiografía de la cultura atenta a los grandes cuadros de la sociología y de la antropología, al mismo tiempo que a los microfenómenos y a los detalles que componen la trama de cualquier proceso histórico acotado, revelando mejor, aunque paradójicamente, los hilos que unen lo individual y lo pequeño con los movimientos mayores del devenir humano. (Adviértase que los *Gesammelte Schriften* de Warburg, editados póstumamente por Gertrud Bing en 1932 (Warburg, 1932), sólo conocieron una traducción parcial al italiano, alentada y controlada por la misma Gertrud, en 1966, publicada bajo el nombre de *La Rinascita del Paganesimo Antico*; ésta fue la única versión no alemana autoriza-

da de los textos del hamburgués hasta los años noventa). La *Indagine su Piero*, realizada por el mismo Ginzburg en 1981 (Ginzburg, 1984), refrendó la impresión de que el método de Warburg y los procedimientos detectivescos asentados en el modelo indiciario podían considerarse partes de un único modo de indagar, descubrir y escribir la historia. Subrayemos que, en su artículo de 1966, Ginzburg había reflexionado al fin sobre la evolución de una escuela de la historia del arte, llamada comúnmente *iconológica*, desde la acción de su fundador, Aby Warburg, hasta la de uno de sus más robustos y críticos epígonos, Ernst Gombrich. He aquí que a Gombrich debemos la mayor biografía intelectual del maestro Warburg, publicada en 1970 por primera vez, pero reeditada, con mayor éxito y resonancia, en 1986 (Gombrich, 1986a). Este libro de *sir* Ernst, en su segunda version, señaló el momento pleno de lo que podríamos muy bien denominar la resurrección historiográfica de la obra, las ideas y los métodos de Aby Warburg, y lo hizo bajo el signo de una lectura en clave iluminista y popperiana de sus escritos, de manera que todo el *pathos* del modo warburguiano de investigación fue mayoritariamente visto, a partir de aquella biografía, a la luz de un combate en pos del dominio de la racionalidad en la historia. Si bien he de decir que comparto, en líneas generales, la interpretación de Gombrich, me parece necesario tener en cuenta el nuevo abordaje de la labor de Aby, que se está haciendo en estos días, en términos nietzscheanos. Enseguida nos ocuparemos del asunto. Lo cierto es que, en los últimos diez años, por fin, han comenzado a circular, amén de la italiana de 1966, otras traducciones de los ensayos, de las conferencias y hasta de las notas fragmentarias de Warburg. Una edición francesa (Warburg, 1990) publicó una parte de los capítulos de *La Rinascita del Pagenismo Antico*; una edición inglesa (Warburg, 1999) tradujo completa la versión los *Gesemmelte Schriften* de 1932, mientras que la misma edición italiana (Warburg, 1966) fue reimpresa en 1980 y en 1996. A todo esto, Michael

Steinberg daba a conocer en 1995 una traducción inglesa de la conferencia de Warburg (1932) pronunciada en el hospicio de Kreuzungen en abril de 1923, y luego Philippe–Alain Michaud vertía al francés, en 1998, las notas preparatorias completas para esa asombrosa disertación (Michaud, 1998: 247–280). A comienzos de 1999, por fin, un historiador de temas culturales hispanoamericanos, Serge Gruzinski, ha colocado su indagación histórico–antropológica sobre "el pensamiento mestizo" bajo la égida de las ideas de Warburg en torno a las imágenes y el devenir de las civilizaciones (Gruzinski, 1999: 7–9; 171 y 316). El caso de la reinstalación warburguiana en Alemania es también un fenómeno singular: cabría aludir, en primer término, a un artículo de Leopold Ettlinger (1971: 7–19) que acompañó, algo modificado, la publicación de una antología de Warburg en lengua alemana en 1980. En los noventa abundaron las contribuciones de los *scholars* de ese país que demostraron el peso renovado de nuestro personaje en la historiografía de la cultura; un número de 1995 de *New German Critique* reunió varios de tales artículos en inglés. El movimiento culminó con la reapertura de un segundo Instituto Warburg en el viejo edificio de la Heilwigstrasse 116, comprado por la ciudad de Hamburgo en 1993 y restaurado como gran centro de investigación de historia cultural a partir de 1997. (Es obvio que el homólogo londinense, establecido sobre la base del archivo y la biblioteca de Aby que Gertrud Bing y Fritz Saxl salvaron de la persecución nazi en 1933, continúa activo desde ese año, conserva sus colecciones y sigue editando sin pausa el *Journal* famoso, el cual es siempre la revista más importante dedicada a los estudios de iconología e iconografía en el mundo entero.)

1. Aby Warburg (1866–1929). La civilización del Renacimiento, la magia, el método

La civilización del Renacimiento

Digamos que la pasión (mucho más que el interés) actual por los trabajos de Aby Warburg se aplica a tres núcleos de su obra: *primo*, una idea peculiar del Renacimiento como tiempo de inauguración de la modernidad; *secundo*, un acercamiento a la etnología con el propósito de comprender el sentido de las prácticas mágicas en las sociedades arcaicas del presente, *et tertio*, un método de investigación y descubrimiento para la historia de la cultura. Sinteticemos el primer punto. Tras los pasos de Burckhardt, Warburg creía que el Renacimiento había correspondido a una época de la civilización europea en la cual sobre todo los *homines novi* de la burguesía florentina del *Quattrocento* (Warburg, 1966: 111–146 y 213–246), y paralelamente otros hombres semejantes a ellos en Italia y en toda Europa (Warburg, 1966: 149–170 y 173–178), habían buscado en la Antigüedad pagana, más allá de la cultura y de la axiología pluriseculares del cristianismo, una experiencia global, completa y diferente de la vida que pudiera ayudarlos a expresar los nuevos horizontes y significados de la existencia humana que las sociedades urbanas, mercantiles, unidas mediante el comercio a los lugares más remotos de la Tierra, les permitían descubrir a cada paso. De la conciliación y de la confrontación

entre los dos mundos de sentido, el pagano antiguo y el cristiano bajomedieval, habíase producido una amalgama cultural dinámica y cambiante, transida de tensiones, en donde lo antiguo, lo tradicional y lo nuevo se impregnaron de una vitalidad desconocida que dio a luz, finalmente, el mundo de los Estados, de las cortes, de las artes y de los saberes modernos (Warburg, 1966: 195–200 y 275–282). Es probable que las creencias y las prácticas mágicas fueran entonces terrenos culturales muy aptos donde anudar los hilos más dispares de todas las corrientes de pensamiento y los conceptos de vida que, persistentes o resurgidos, convergían en la Europa de los siglos XV y XVI (Warburg, 1966: 249–272). Pues había una magia de los antiguos (la mántica de las sibilas y la astrología alejandrina, por ejemplo) y saberes mágicos característicos del Medioevo (la alquimia y la numerología, entre ellos), una magia natural que anunciaba la ciencia empírica (la fisonomía, el arte de los ingenios mecánicos, la óptica, la manipulación curativa y preventiva de las hierbas y de los simples podían colocarse bajo su amparo), una magia angélica, que aspiraba a ganar para el operante la ayuda de los espíritus celestes, y una magia negra, centrada alrededor del *maleficium*, que se deslizaba fácilmente hacia la brujería. De manera que en ese panorama había un *locus* especial toda vez que se procuraba entender con profundidad el ovillo cultural del Renacimiento, sus relaciones con el pasado antiguo y aun con pretéritos más lejanos, la capacidad de esos hombres de transformar, reinterpretar, desarmar y rearmar lo heredado por múltiples vertientes y, sobre esa base, descubrir caminos desconocidos para la experiencia material e intelectual de individuos o de sociedades enteras.

Resumamos algunos de los hitos principales en la ensayística específica de Warburg sobre el Renacimiento. Nuestro punto de partida es un largo trabajo de 1893, resumen de las investigaciones que Aby realizó sobre dos cuadros de Botticelli —*El nacimien-*

to de Venus y *La Primavera*— en el marco de su tesis doctoral, entre 1888 y 1891 (Warburg, 1966: 4–58). Allí quedó identificado un tema central para la comprensión de la cultura del *Quattrocento* florentino en términos de una "vuelta a la vida de lo antiguo", según las propias palabras de nuestro autor (*das Nachleben der Antike*). Me refiero al descubrimiento de una forma significativa, la ninfa o muchacha joven en movimiento grácil de miembros, cabelleras y vestimentas, que aparecía de manera recurrente en las representaciones literarias, pictóricas y ceremoniales de la Florencia de Lorenzo el Magnífico. En ella distinguió Warburg el resultado de la búsqueda que artistas e intelectuales vinculados a la república florentina en las primeras décadas del siglo XV (Leon Battista Alberti, por ejemplo) y, más tarde, al círculo mediceo (Poliziano, Botticelli, el joven Leonardo) habían hecho en procura de un signo privilegiado y manifiesto de la vitalidad pagana, perdida o latente en textos e imágenes de la Antigüedad que siglos de civilización cristiana habían eclipsado u olvidado. Descripciones de diosas y ninfas hechas por Lucrecio, Virgilio y Ovidio en la edad de oro de la literatura romana recuperaban de tal suerte la fuerza que el ascetismo medieval les había escamoteado y hallaban su imitación intensificada, multiplicada, en la poesía de Poliziano, en las figuras mitológicas de Botticelli y en los personajes más dinámicos y atractivos de las fiestas o mascaradas de la corte laurenciana. Warburg destacaba con astucia que una de las poquísimas referencias al arte antiguo del Leonardo escritor de recetas para los pintores se refería precisamente al *topos* de la ninfa: "e imita, en cuanto puedas, a los griegos y a los latinos en el modo de descubrir los miembros, cuando el viento apoya sobre ellos los paños" (Warburg, 1966: 55). Un estudio de 1895 sobre el vestuario teatral que el arquitecto y escenógrafo Bernardo Buontalenti había preparado para los *intermezzi* que se representarían durante las bodas del gran duque Fernando I de Toscana con Cristina de Lorena, celebradas en Florencia en 1589, confir-

mó a Aby en la idea de que la ninfa había sido un *Leitmotiv* perenne de la evocación vivaz del paganismo a lo largo de todo el Renacimiento y aún más allá. (Digamos, entre paréntesis, que ese análisis de una *performance* cortesana renacentista, con todos los detalles estéticos, alegóricos y económicos que había involucrado el espectáculo, era, en 1895, una pieza absolutamente pionera de los estudios culturales que las últimas décadas de nuestro siglo consagrarían al tema de la fiesta [Baltrusaitis, 1994: 61–107].)

En dos trabajos de 1902 —el primero sobre el arte del retrato en la Florencia de finales del *Quattrocento*, el segundo acerca del gusto por las artes suntuarias de Flandes y Borgoña en la misma ciudad italiana y en la misma época (Warburg, 1966: 111–146 y 149–170)—Warburg develó por fin al sujeto histórico responsable de aquel regreso a la vida del temple anímico y religioso de los antiguos: se trataba del burgués activo y dinámico que gobernaba las relaciones comerciales y financieras entre los pueblos europeos en la víspera de los grandes viajes transoceánicos, del habitante de las ciudades más florecientes de Europa, un tipo de hombre volcado a la posesión lúcida y planificada de la tierra, que tenía sus exponentes más robustos quizás en el centro y en el norte de Italia pero que también se hacía valer, y mucho, en Flandes y en las plazas mercantiles de Alemania. A un lado y otro de los Alpes, entonces, esos *homines novi* resucitaban las experiencias del intelecto y de la emocionalidad de otros hombres en un pretérito remoto, muy anteriores a cualquier antepasado cristiano de quien aquéllos tuvieran memoria directa y más o menos inmediata. Lo hacían con el fin de aprender los mecanismos para apropiarse de modos de ver y de sentir cuya práctica los siglos cristianos habían perdido y que, por eso mismo, se exhibían casi como nuevos o desconocidos, aunque no del todo ajenos, pues siempre habían resonado aquí y allá algunos relatos y nombres de los dioses paganos, habíanse citado y leído obras de poetas e historiadores antiguos, claro que moralizados o pasados por el tamiz de la interpre-

tación cristiana. Por el contrario, en aquel giro de los tiempos que implicaba la primera expansión europea ultramarina, se intentaba reconstruir la totalidad del significado de la existencia histórica de griegos y romanos y comprender desde su economía y su organización política hasta su ciencia, sus sistemas religiosos y filosóficos, su axiología autónomamente considerada, sin cristales cristianos que la deformasen. Sólo así los *homines novi* podrían entrenarse y aprender la manera de hacer suyas las experiencias inéditas, radicalmente novedosas, que los asombraban a cada paso, a cada legua recorrida en el espacio, a cada momento explorado en ambos sentidos del tiempo. Y luego les resultaría más sencillo quizás inventar formas nuevas en la explotación de la tierra, en la fabricación de instrumentos y máquinas, en las instituciones polítícas, en los métodos de investigación filosófica y científica, en las relaciones sentimentales entre los individuos, en las concepciones sobre lo sagrado y lo divino. Señalemos dos puntos importantes: (1) florentinos y borgoñones miraban ambos hacia la Antigüedad y sus modelos, pero sus perspectivas eran distintas, en tanto había un sentido pleno de la corporeidad humana en los primeros y una atracción hacia el detalle naturalista en los segundos, tendencias que distinguían las obras artísticas de unos y otros y provocaban una admiración e imitación mutuas; (2) en las dos vertientes de los Alpes, la civilización del pasado más cercano, esto es, el conjunto de las culturas cristianas —su gótico, su feudalismo, su mística, su ascetismo y su escolástica— competía con los sistemas resucitados por el humanismo erudito, no sólo por inercia o como relictos de un mundo en descomposición sino más bien, al contrario, revitalizados al calor de ese mismo antagonismo y de las confrontaciones, bajo la forma de una devoción intensamente individual y desgarrada. (Véase el fragmento de Warburg tomado del "Arte del retrato y burguesía florentina" en el Apéndice.) Entre 1905 y 1907, Warburg presentó dos variantes del tema del sujeto burgués: una visión adicional sobre los intercambios

artísticos entre Flandes y Florencia que comprendía algunos aspectos de la representación de lo cómico (Warburg, 1966: 173–178) y un análisis exhaustivo del sepulcro familiar que Francesco Sassetti, agente comercial de los Medici en Francia a fines del siglo XV, se mandó construir y decorar en la iglesia florentina de Santa Trinita (Warburg, 1966: 213–246). La tumba, puesta en contrapunto con el testamento de Sassetti, desplegaba una extraña alianza de símbolos e inscripciones cristianos y paganos, francoflamencos y latinos; pastores nórdicos vestidos a la rústica y emperadores a la romana, el Dios de la Biblia y la diosa Fortuna, David con su honda y el centauro, la muerte de san Francisco y la muerte de Meleagro "son vistos en conjunto y como polaridad orgánica de la amplia escala de vibraciones de un hombre culto del primer Renacimiento, quien en la edad en la cual él adquiere nueva consciencia de las propias potencialidades aspira a una conciliación honesta" (Warburg, 1966: 246).

Desde 1912 y hasta la época de su internación psiquiátrica en la posguerra, Warburg se ocupó de la revitalización y presencia del pensamiento mágico en las culturas italiana y nórdica del Renacimiento. Su primer trabajo en ese campo, un estudio sobre la iconografía astrológica en los frescos del palacio Schifanoia en Ferrara, presentado ante el congreso internacional de historia del arte en Roma en 1912, deslumbró a los colegas por varios motivos (Warburg, 1966: 249–272). En primer lugar, porque nuestro historiador resolvía allí el *rebus*, largamente abordado y nunca descifrado hasta entonces, del significado de los personajes que acompañan, de tres en tres, cada uno de los frescos de los 12 meses pintados por Ercole de'Roberti, Francesco del Cossa y Cosimo Tura, a fines del siglo XV en una sala de aquel palacio ferrares. En segundo lugar, porque la investigación de Warburg demostraba la importancia que revestía, para cualquier comprensión amplia y robusta de la época renacentista, el conocimiento histórico del devenir, de las complejidades y ramificaciones de la

concepción mágica en las culturas europeas de la primera modernidad. Y tercero, porque el método empleado en el ensayo de interpretación iconográfica permitía revelar una trama densísima de hombres y objetos, de comitentes, artistas, textos y pinturas, que iba bastante más allá de la cuidada iluminación de "una oscuridad individual" (es decir, el enigma resuelto de las figuras de los decanos de los signos zodiacales), pues echaba luz sobre uno de "los grandes momentos del desarrollo general [de la civilización europea] y sus relaciones" (Warburg, 1966: 268). Un año más tarde, Aby publicó un análisis muy breve, pero sutilísimo, de las representaciones de dos tapices flamencos, tejidos en Tournai alrededor de 1460, enviados a Italia poco después y finalmente conservados en la colección del palacio Doria en Roma (Warburg, 1966: 275–282). Las dos piezas contenían escenas fantásticas del *Roman d'Mixandre*, una novela medieval y caballeresca sobre el gran conquistador de la Antigüedad, que tuvo una amplia difusión europea en el siglo XV. Alejandro aparece, vestido a la manera de un guerrero feudal, como protagonista de dos episodios maravillosos: el primero, su vuelo legendario hasta cerca del Sol, en un carro tirado por grifos a los que el propio monarca echaba agua para que sus plumas no se quemasen; el segundo, una inmersión del héroe, dentro de una caja de cristal, en las profundidades del Mediterráneo para observar la vida de los monstruos marinos. Es cierto que, precisamente en la segunda mitad del *Quattrocento*, una forma más clásica de representar los temas antiguos comenzaba a conquistar el gusto y la imaginación histórico–estética de los italianos, sobre todo, y que dicha "restauración llevó a la civilización de la Europa occidental el ideal de una grandeza humana realmente accesible, cual nueva arma en la liberación del hombre moderno de los vínculos de una fe paralizante en un mundo malignamente encantado" (Warburg, 1966: 281). Sin embargo, la iconografía de los tapices flamencos, que ilustraba sin duda la visión fabulosa de la historia antigua por parte de una fantasía

alimentada de ideas y valores caballerescos medievales, no resultaba por ello menos poderosa en su intento de testimoniar el despertar del hombre moderno que cualquier producto de imitación clásica del arte florentino.

> El realismo sobrecargado de las vestimentas y de las románticas fantasías de fábula, o sea, el estilo exteriormente anticlásico del tapiz de Alejandro, no debería en verdad impedirnos comprender que en el Norte la voluntad de recordar la grandeza de los antiguos se manifiesta con la misma energía psicológica que en Italia; y que esta antigüedad borgoñona, del mismo modo que la italiana, participa sustancialmente y de manera peculiar en la creación del hombre moderno, inclinado a dominar el mundo. La región del fuego se le aparece todavía inalcanzable, le parece aún así debido a la fuerza demoníaca de los fabulosos seres orientales, mientras él tiene ya bajo sus manos, sin embargo, el elemento llameante domado y servicial, en las bocas de fuego bajo el comando del hombre. No me parece, en realidad, que sea un "narrar mentiroso" revelar al aviador moderno que estudia el problema "de actualidad" del enfriamiento del motor, que su árbol genealógico intelectual, más allá de Carlos el Temerario [duque de Borgoña en el tiempo de fabricación de los tapices], que con esponjas impregnadas procuraba refrigerar los pies encendidos de sus grifos que escalaban el cielo, se remonta en línea directa al *grand Alixandre*. (Warburg, 1966: 281–282)

Pero el mayor trabajo, que Warburg dedicó a la magia renacentista y que le llevó seis años de búsquedas y escritura durante los años terribles de la Primera Guerra Mundial y los primeros de su cura psiquiátrica, fue su ensayo, el más largo de cuantos él haya escrito, acerca de los usos religiosos y políticos de la adivinación antigua y de la astrología en tiempos de la reforma luterana (Warburg, 1966: 311–390). Ocurrió que la vida tan excepcional de Lutero y el destino de su prédica, que lograron conmover y desgarrar exitosamente hasta sus cimientos, por primera vez, la unidad de

la Iglesia cristiana en Occidente, fueron vistos por los contemporáneos del agustino rebelde como "prodigios" absolutos: para los católicos, portentos diabólicos y monstruosos, para los protestantes, milagros de restauración del cristianismo auténtico. Desde esa perspectiva de lo maravilloso, los astrólogos y adivinos de aquel tiempo buscaron los signos celestes y teratológicos que, en el pasado más reciente o en el porvenir inmediato, pudieran haber prefigurado o anunciar todavía las grandes renovaciones, escándalos o tribulaciones a las que el nacimiento de Lutero había abierto o aún abriría las puertas, según cómo se mirase la historia. Las conjunciones astrales de 1484 y de 1524 dieron así pábulo a diversas asociaciones, la primera, con el nacimiento del monje Martín, la segunda, con la sublevación campesina o con la consolidación de la Reforma y la ruina del papado. Warburg reunió una multitud de testimonios, horóscopos escritos y en imágenes, profecías, textos de exégesis apocalíptica y de magia natural, desde el opúsculo astrológico, en circulación en Alemania a partir de 1490, obra del vate Johann Lichtenberger, donde se predecía la llegada de un "pequeño profeta" destinado a convulsionar la Iglesia, hasta la carta astral de Martín Lutero que el célebre Cardano, matemático y mago, trazó en 1543. Lo más interesante que descubrió nuestro Aby fue quizá la oposición manifiesta en que se encontraban, por un lado, la exégesis proastrológica y favorable a su amigo reformador que hacía Felipe Melanchton de todo aquel cúmulo de imágenes y textos y, por otro lado, la crítica antisupersticiosa y burlona, casi iluminista según la lectura de Warburg, que el propio Lutero desgranó a propósito de las mismas fuentes. Aby creía, de tal suerte, haber descubierto un capítulo olvidado en la historia de la magia y haber redactado, simultánea y paradójicamente, como en un negativo fotográfico, un capítulo "de la trágica historia de la libertad de pensamiento del hombre europeo moderno" (Warburg, 1966: 364; véase el fragmento de Warburg tomado del "Adivinación antigua pagana...", texto 2 del Apéndice).

La magia

Warburg pensó que un estudio directo de las culturas todavía existentes e impregnadas de la concepción mágica del universo habría de ayudarle a comprender mejor la encrucijada del Renacimiento; de allí su viaje a Nuevo México entre 1895 y 1896, donde Aby visitó a las comunidades de indígenas pueblos y hopis y asistió a sus rituales (Gombrich, 1986a: 88–92). Atraído además por la disparidad y el contraste que implicaba la proximidad de aquella humanidad primitiva con la civilización tecnológica más avanzada de la Tierra, nuestro "historiador cultural", como él mismo solía llamarse, se mantuvo atento a lo que podía considerarse originario de la cultura hopi y a las dos contaminaciones que ésta había sufrido, la del imperialismo español y católico a partir del siglo XVI, y luego la del dominio de la república norteamericana anglosajona, industrial y protestante, que se había tornado arrollador desde 1870. Su primer descubrimiento fue la vasta presencia de un *pattern* decorativo–simbólico que iba desde la cerámica y los tejidos hasta los objetos sagrados de la *kiva* (la habitación subterránea destinada a la plegaria y a los ritos propiamente indígenas) y hasta los muros de las iglesias cristianas que también frecuentaban los hopis en las poblaciones subsistentes de la época de los españoles. Se trataba de una banda en zigzag, un motivo que reproducía el perfil de una escalera y que representaba o simbolizaba varias cosas a la vez: el rayo, el camino de ascenso y descenso del cielo, la escalera misma que el indígena pueblo usa para entrar a su casa, la serpiente. Warburg halló que todos estos objetos estaban unidos por diversas asociaciones de forma y sentido, vínculos contradictorios y nada pacíficos por cierto. Pues si, por una parte, la violencia del rayo podía compensarse con su efecto benéfico mediante la lluvia y quedar integrada finalmente

en la imagen del cielo y de la escala, símbolo por antonomasia de la superioridad del hombre respecto de los animales, del ser que camina erecto y es capaz de alzar la cabeza para mirar hacia lo alto, por otra parte, las relaciones formales dinámicas entre el rayo y la serpiente convertían a ésta, la criatura más perturbadora de la naturaleza, asimilable al cielo por su parecido con el relámpago y misteriosamente ligada a la tierra por su reptar, en la señora indiscutida del santuario. De manera que el hopi inauguraba la vía del conocimiento racional construyendo una cosmología a partir de la aproximación analógica entre el cielo y su casa que le había permitido el empleo práctico y metafórico de la escalera, a la par que, en esa misma operación mental de acercamiento por las semejanzas, el indígena abría el campo para una magia necesaria, compleja y aplicada al control sobre las fuerzas ocultas de la naturaleza, cuya mayor exteriorización era la poderosa serpiente. "La contemplación del cielo es la gracia y la maldición de la humanidad", decía poéticamente Aby. A partir de tal comprobación, aquella cultura de los indígenas de Nuevo México revelaba un núcleo desgarradoramente esquizofrénico:

> Cuando el cazador o el cultivador del suelo se enmascara y se convierte en la imitación de su botín —sea éste animal o grano—, él cree que por medio de su transformación misteriosa y mímica será capaz de procurarse por adelantado lo que se ha empeñado en conseguir gracias a su trabajo sobrio y vigilante como cultivador y cazador. Las danzas son la expresión de la magia aplicada. La provisión social de la comida es esquizoide: magia y tecnología trabajan juntas. (Gombrich, 1986a: 16–17)

Es posible que Warburg no se percatase de cuál era el amplio alcance deísta interpretación suya sobre la simultaneidad cultural deja lógica racional y de la concepción y praxis mágicas, una idea que prefiguraba la teoría de Bronislaw Malinowski acerca de la coexistencia, aun en las sociedades más arcaicas y primitivas, de

un horizonte empírico–racional, que ocupa la mayor porción de la vida de los hombres, y de un horizonte mágico, que sólo se percibe y transita en las ocasiones en que el fracaso de la pragmática lógica hace peligrar la organización íntima de los individuos y de las colectividades y resulta imperioso preservar "el optimismo humano, reforzar su fe en la victoria de la esperanza sobre el miedo" (Malinowski, 1948: 25–36 y 70–74).

Es posible, insistimos, que Warburg no fuera consciente de la fuerza de su idea, puesto que la palabra que él usa para expresar aquella coexistencia de perspectivas —esquizofrenia— entraña una noción fuerte de desgarramiento y tragedia. Además, apenas registrado el punto, el parágrafo siguiente del texto tergiversa su sentido, por cuanto Aby vuelve sobre sus pasos y traduce aquella convivencia en términos de hibridación y transición culturales:

> los indígenas pueblo [...] claramente ya no son primitivos dependientes de sus sentidos, para los cuales ninguna acción directa hacia el futuro puede existir; pero tampoco son europeos tecnológicamente seguros, para quienes se supone que los eventos futuros están orgánica o mecánicamente determinados. Aquéllos permanecen en el terreno medio entre magia y logos y su instrumento de orientación es el símbolo. Entre una cultura del tacto y una cultura del pensamiento se encuentra la cultura de la conexión simbólica. Y para tal estadio de pensamiento y conducta simbólicos, las danzas de los indígenas pueblo resultan ejemplares. (Warburg, 1995: 17)

No obstante, Warburg avanza, sin caer en la contradicción señalada, en la presentación y el análisis semántico de tres rituales cumplidos por los hopis: la danza del antílope —ceremonia propiciatoria de la cacería—, la danza de las primicias y del árbol —coreografía propiciatoria de las cosechas— y la danza con las serpientes vivas, ritual que cumplen los jefes de los clanes en el interior de la *kiva* y que consiste en tomar las víboras, sumergirles la

cabeza en agua clara y limpia como si se tratara de novicios, luego arrojarlas con fuerza sobre el suelo arenoso de la *kiva* donde se han pintado previamente representaciones de nubes y rayos en el cielo, volver a atraparlas, danzar con ellas, aproximarlas a las bocas de los bailarines mientras los asistentes las distraen, y liberarlas, por último, fuera del santuario, a manera de mensajeras de los hombres. Warburg vincula el ritual de las víboras con el mito del héroe hopi Ti–yo y su viaje a las profundidades en busca de la fuente de las aguas; así, él supone que los indígenas debían de creer que las serpientes, al no ser sacrificadas sino consagradas como emisarias, se dirigían al mundo inferior para ponerse en contacto con las almas de los muertos y, bajo la forma del rayo, producir tormentas y lluvias en el cielo. Aby traza enseguida el paralelo entre el lugar mítico–ceremonial de la serpiente en la cultura de los indios pueblo y el papel de ese mismo reptil como símbolo de una fuerza sobrehumana, procedente del mundo inferior, de una energía destructiva que, tanto para el paganismo clásico del Mediterráneo cuanto para la religión judeo–cristiana, ha de ser conjurada toda vez que se halle involucrada la salvación física y espiritual de la humanidad. A lo largo de los siglos, entonces, la serpiente no ha cesado de simbolizar las potencias demoníacas, internas y externas, que los hombres estamos obligados a vencer. En la foto de un estadounidense blanco, elegantemente trajeado y con sombrero de copa, quien se pasea a la vera de una cúpula neoclásica y bajo los postes de la electricidad y la telefonía, Warburg descubre la última expresión del conquistador del culto de la serpiente y del temor al rayo, el domador del relámpago en la forma de la víbora de cobre de Edison. Ahora bien, paradójicamente, ese grado superior del dominio técnico de la civilización sobre la naturaleza significa, en última instancia, una amenaza cierta de retroceso hacia los tiempos primitivos, quizás hasta una época premágica de caos generalizado.

> El rayo aprisionado en un cable —electricidad capturada— ha producido una cultura sin un lugar para el paganismo. ¿Qué lo ha reemplazado? Las fuerzas naturales ya no son más vistas en modo antropomórfico o biomórfico, sino más bien como ondas infinitas que obedecen al tacto humano. Con esas ondas, la cultura de la edad de la máquina destruye lo que las ciencias naturales, nacidas del mito, tan arduamente consiguieron: el espacio para la devoción, que evolucionó a su vez en el espacio requerido para la reflexión.
>
> El moderno Prometeo y el moderno Icaro, Franklin y los hermanos Wright, quienes inventaron el aeroplano dirigible, son precisamente esos destructores ominosos del sentido de la distancia, que amenazan con retrotraer el planeta hacia el caos.
>
> El telegrama y el teléfono destruyen el cosmos. El pensamiento mítico y simbólico progresa hasta formar lazos espirituales entre la humanidad y el mundo circundante, convirtiendo a la distancia en el espacio requerido para la devoción y la reflexión: la distancia anulada por la conexión eléctrica instantánea. (Warburg, 1995: 54)

¿Qué sería este “espacio” o “distancia” a los cuales se refiere Warburg? Consideremos el punto de más cerca. Según se ha visto en nuestros días, a partir de la biografía escrita por Gombrich y, más que nada, merced al abordaje en clave psicológica y nietzscheana de la última década, la atracción de Warburg por la antropología persistió, más allá de la experiencia del viaje al oeste estadounidense, a la manera de un bajo continuo hasta el fin de sus días. A decir verdad, ese interés apasionado llegó a ganar de nuevo el primer plano en los años de su internación psiquiátrica entre 1918 y 1923, porque Warburg identificó por analogía el desgarramiento entre la magia y la racionalidad práctica en las culturas arcaicas con las tensiones entre una angustia desmesurada y una templanza lúcida que le devastaron el alma al punto de llevarlo al marasmo psíquico al final de la Primera Guerra Mundial. Precisamente, la redacción definitiva de la memoria sobre Nuevo Méxi-

co procede de aquel período de cura mental, pues Warburg se despidió del sanatorio de Kreuzlingen pronunciando una conferencia sobre la base de ese texto y de las fotos sacadas por él mismo en América. Por otra parte, es necesario recordar que Aby se sentía atraído hacia el evolucionismo de Darwin y trazaba a partir de sus ideas genéricas el cuadro completo de la historia de las sociedades. Nuestro historiador consideraba que la magia, la religión y la ciencia componían una cadena progresiva en la cual se producía un aumento de las capacidades de la humanidad para controlar, siempre en mayor medida, sus pulsiones instintivas de miedo y de agresión y para alcanzar luego el conocimiento y el dominio de lo real (Spinelli y Venuti, 1998: 37–43). El proceso implicaba un acrecentamiento de la distancia física e intelectual entre el sujeto y su entorno, un ampliarse de la separación entre el pensamiento y sus objetos, de eso que Warburg llamaba el *Denkraum* (Warburg, 1995: 54), vale decir, el "espacio del pensar". Como Cassirer a partir de los años veinte, Warburg entendía, ya a fines del siglo XIX y gracias al magisterio de Lamprecht y de Vignoli, (Gombrich, 1986a: 30–37 y 68–72), que la magia era el estadio inicial en el movimiento de la hominización, pues ella implicaba la existencia de un umbral indestructible del *Denkraum* sin el cual resultaría imposible distinguir la vida humana de la vida animal. Y, por consiguiente, no sólo esa forma del "espacio" para el pensamiento se encontraba siempre presente en el núcleo de la cultura, sino que tal persistencia permitía explicar los quiebres evolutivos de la historia como retornos de las civilizaciones hacia sus orígenes mágicos, involuciones engendradas al socaire de las crisis sociales e ideológicas que destruían los vínculos de sentido laboriosamente establecidos en etapas anteriores de prevalencia de la religiosidad moral y de la especulación científico–filosófica. He aquí que el arte desempeñaba en semejante desarrollo un papel ambivalente: sus fórmulas de expresión y de representación (las *Pathosformeln*, en el vocabulario warburguiano) podían ayudar a

consolidar la amplitud del *Denkraum* conseguida por el pensamiento racional, pero también, debido a su apelación permanente a los sentidos, halagados, seducidos y capturados por la pregnancia (¿seríamos capaces de decir *belleza*, tal vez?) de las imágenes, el arte contenía la potencia para despertar las fascinaciones características de la magia y para colaborar, por consiguiente, con un peso inusitado en el abandono del iluminismo y en el repliegue general de los sistemas socioculturales (Warburg, 1966: 338, 364–365). De manera que, en la obra artística del Renacimiento, Warburg develaba no sólo los choques, los compromisos, las mezclas de horizontes, tradiciones y experiencias, sino las metamorfosis de la direccionalidad del arte hacia la *ratio* o hacia la magia de las representaciones, y convertía semejantes oscilaciones en el diagrama de los cambios culturales que inauguraban en Europa la experiencia moderna.

El método warburguiano

Nos resta examinar el tercer punto anunciado, el problema del método. Digamos, para empezar, que los procedimientos de búsqueda e interpretación usados e inventados por Warburg se articulan con su ontología cultural con una coherencia pocas veces vista en el campo de las ciencias humanas. Las teorías de Darwin, según ya vimos, entusiasmaron a Aby, a quien interesaban, en particular, los estudios del inglés sobre la transmisión filogenética de las conductas y de las expresiones faciales en los animales superiores y en el hombre (Gombrich, 1986a: 72, 243, 286). Warburg combinó estas ideas con los concentos acerca de la memoria que la psicología fenomenológica elaboraba en las primeras décadas del siglo XX, por ejemplo y sobre todo, con la noción de engrama; un conjunto estable y reforzado de huellas que determinados estímulos externos han impreso en la psique y que produce respuestas automatizadas ante

la reaparición de esos mismos estímulos (Gombrich, 1986a: 242–249). Warburg, creía que las formas artísticas objetivaban tales exteriorizaciones, que las condensaban en mecanismos sensibles —los *Pathosformeln*— aptos para evocar, en un discurrir opuesto al del procedimiento habitual de la memoria, los engramas originales, y suscitar con ello el recuerdo de experiencias primarias de la humanidad. Así, las formas ondulantes y serpentinas de las ninfas paganas en movimiento, extraídas de los relieves, de las medallas y de las écfrasis antiguas e instaladas en las obras de la pintura y de la escultura modernas por los artistas del Renacimiento, se anudaban también lejanamente con el ritual hopi de la serpiente, recuperaban aquella vivencia primitiva del terror, de la domesticación y de la posesión mágicas de las fuerzas hostiles de la naturaleza. Ahora bien, establecer las filiaciones entre fenómenos, representaciones y otros objetos culturales de tiempos tan dispares requería la detección de parentescos entre movimientos del cuerpo, gestos, expresiones faciales, interacciones corporales, que fueran, por ejemplo, de la danza fotografiada por el etnólogo a la pintura griega de vasos, de las siluetas negras y rojas en las cerámicas o de las figuras de los frescos pompeyanos a las descripciones poéticas de las fiestas, de los versos de Ovidio o de Virgilio a los programas artísticos y a las *performances* del Renacimiento de las ninfas de Botticelli a las mujeres de la pintura galante del siglo XVIII, de las criaturas de Mucha y del estilo Liberty a los fotogramas de los filmes documentales en las Olimpíadas de nuestro tiempo. Warburg aspiraba a reconstruir tales cadenas de transporte de formas en la larga duración y entre los espacios dilatados de varias civilizaciones; su tarea apuntaba a acumular imágenes realizadas sobre todos los soportes concebibles y destinadas a todas las funciones imaginables, hasta cumplir el propósito de construir un espectro continuo, irisado y exhaustivo de representaciones en el cual se reprodujese la trama secular de la memoria de Occidente (Gombrich, 1986a: 283–306). Por ello, Warburg bautizó *Mnemosyne* a su proyecto de construir ese atlas

iconográfico de las *Pathosformeln* de nuestra civilización, y a él consagró los últimos seis años de su vida. La empresa quedó inconclusa, como era de suponer. De las series que Aby consiguió, si no completar, al menos definir en sus líneas principales, describamos sucintamente la dedicada a la "ninfa" a partir de los materiales aportados por la exposición sobre el programa *Mnemosyne* que la comuna de Siena organizó en 1998. (Intercalaremos, en la medida de lo posible, citas del propio Warburg pertinentes a las imágenes, los objetos o las *performances* que sirven de eslabones en la secuencia de la ninfa; Spinelli y Venuti, 1998.)

El comienzo de la cadena podría situarse en las figuras de sátiros representados en las cráteras de figuras rojas del siglo IV a.C: esas siluetas de criaturas que adoran el Sol despliegan "el desencadenamiento desenfrenado del movimiento expresivo del cuerpo tal cual ocurría sobre todo en Asia Menor, en el séquito de los dioses de la ebriedad", y abarcan "la escala entera de las manifestaciones vitales cinéticas de lo humano fóbicamente conmovido, desde el abatimiento inerme hasta el furor homicida", extremos entre los cuales se hallan "el caminar, el correr, el danzar, el aferrar, el tomar y el llevarse consigo" (Spinelli y Venuti, 1998: 53). En esa "región de la exaltación orgiástica de masa, ha de buscarse la matriz que inculca en la memoria las *Pathosformeln* de la máxima exaltación interior expresable en lenguaje gestual, con una intensidad tal que esos engramas de la experiencia emotiva sobreviven como patrimonio hereditario de la memoria" (Spinelli y Venuti, 1998: 52). La representación quizás más completa del cuerpo en movimiento es alcanzada por el arte griego en la figura de la ménade que danza —he aquí la ninfa—, con serpientes enroscadas alrededor de uno de sus brazos y serpientes formando la diadema de su cabeza, en un estado de frenesí que "es la culminación y el significado fundamental de esta danza religiosa" (Warburg, 1995: 38). En el extremo opuesto, la ninfa en reposo, la Ariadna dormida y abandonada en Naxos, por ejemplo, no ha de ser vista como

imagen de una calma conquistada sino, más bien, como el símbolo de una tensión de la cual Warburg pensaba haber deducido, en su trabajo de "psicohistoriador", "la esquizofrenia de Occidente a partir del imaginario visual, al modo de un reflejo autobiográfico: la ninfa estática (maníaca) por un lado y, por el otro, el dios fluvial de luto (depresivo), tal cual los polos entre los que quien, es sensible a las impresiones busca su estilo activo. El viejo juego del contraste: *vita activa* y *vita contemplativa"* (Spinelli y Venuti, 1998: 51).

La vuelta a la vida de esa experiencia antigua del movimiento corporal y anímico se descubre ya, sin titubeos, en la escultura toscana del *Quattrocento*, en, pongamos por caso, la Salomé del relieve de bronce donde Donatello representó el festín de Herodes para la fuente bautismal de la catedral de Siena o, mejor aún, por el grado superlativo de intensificación dinámica de la cabellera y de las vestimentas, en las figuras femeninas alegóricas que Agostino di Duccio realizó para los bajorrelieves del Templo Malatestiano en Rimini (Spinelli y Venuti, 1998: 59). Botticelli habría sido, fuera de toda duda, el artista que desenvolvió el *topos* de la ninfa en una cantidad de posibilidades comparables a las exploradas por el arte antiguo: la magnificencia serena de la diosa Venus, el paseo grácil de la Primavera, la agitación de Flora, la danza de las Gracias (todas ellas en el cuadro llamado *La Primavera*) (Spinelli y Venuti, 1998: 68), el desenfreno de las bacantes (en el diseño para un aguafuerte del triunfo de Baco y Ariadna) (Spinelli y Venuti, 1998: 69), la desesperación y el pánico de la mujer que huye de su asesino (en la colección de cuadros sobre la historia de Nastaglio degli Onesti) (Spinelli y Venuti, 1998: 67). En torno a Botticelli, poco antes o poco después entre otros artistas de su generación, encontramos los ecos multiplicados de ese *pathos*, que puede afectar a figuras de varones adolescentes, por ejemplo en el *David* que Andrea del Castagno pintó sobre un escudo de cuero (Spinelli y Venuti, 1998: 70) y en los genios celestes como el *Primum mobile* del Tarot atri-

buido a Andrea Mantegna (Spinelli y Venuti, 1998: 76), o que se enseñorea del cuerpo femenino en el *Rapto de Deyanira* realizado por Antonio Poliamolo (Spinelli y Venuti, 1998: 67), o en las mujeres presas del horror de una *Matanza de los inocentes* hecha al fresco por Domenico Ghirlandaio para la capilla Tornabuoni en la iglesia florentina de Santa Maria Novella (Spinelli y Venuti, 1998: 73). La misma formula se prolonga en el *Cinquecento* y más allá, se apodera de la canéfora agitada que Rafael incluyó en el fresco del *Incendio del Borgo* (Spinelli y Venuti, 1998: 74), domina a los personajes de la representación de *La caída de Faetón* que dibujó Miguel Ángel (Spinelli y Venuti, 1998: 80), campea en las siluetas de las ménades furiosas que matan a Orfeo en un aguafuerte de Durero, se convierte en signo cómico en las escenas carnavalescas de la disputa de las mujeres por las bragas de los hombres, bailes y parodias que se graban de a centenares, para consumo popular, en toda Europa hasta muy entrado el siglo XVII (Spinelli y Venuti, 1998: 63). Y, mediante un salto hasta el arte fotográfico y publicitario del siglo XX, Warburg devela la presencia de la ninfa en la foto de la campeona golfista Erica Sell–Schopp, "la catarsis de la cazadora de cabezas en la figura de una jugadora de golf, y en los carteles de una compañía naviera de turismo donde "la señora viajante [...] es una ninfa degradada, mientras que el marinero es una Victoria" (Spinelli y Venuti, 1998: 86).

Digamos en este punto que un proyecto y un método como los que Warburg propuso requerían una base documental y bibliográfica inmensa, que pocos repositorios garantizaban en los primeros decenios del siglo XX. Desde su juventud, Aby cayó en la cuenta de que sólo una biblioteca personal, de consulta ágil, de amplia y libre disponibilidad, que pudiera tal vez reordenarse al compás de la deriva impuesta por las investigaciones, le proporcionaría el instrumento adecuado para un trabajo historiográfico como el que él vislumbraba y cumpliría de manera tan brillante antes de la Gran Guerra. Ya en 1904, la colección de libros y la

fototeca de Warburg tenían proporciones tan considerables como para prever su donación a instituciones públicas en caso del fallecimiento prematuro del propietario (Gombrich, 1986a: 325–338). En abril de 1909, nuestro erudito compró una casa de cuatro plantas en el 114 de la Heilwigstrasse en Hamburgo, para instalar allí su biblioteca y su vivienda. Hacia 1914, varios investigadores jóvenes acudían regularmente a ese edificio, entre ellos Fritz Saxl, con quien Aby discutió entonces la idea de establecer formalmente un instituto. La conflagración europea y la enfermedad de Warburg retrasaron la concreción de ese plan hasta 1926, pero para ese momento varias líneas de investigación se habían afirmado en la casa–biblioteca y se publicaban regularmente volúmenes de *Estudios* realizados *in situ*, además de un anuario con artículos y conferencias. El mismo Saxl, Ernst Cassirer, Gertrud Bing, Erwin Panofsky, Edgar Wind y Raymond Klibansky trabajaban y editaban allí regularmente sus obras (véase el testimonio de Cassirer al respecto en el Apéndice). Cuando Warburg murió inesperadamente en octubre de 1929, el instituto–biblioteca se hallaba en pleno funcionamiento, pero el continuo deterioro de la situación política en Alemania a partir de 1930 hizo que, antes de la llegada de Hitler al poder, comenzaran discretas gestiones para el traslado del conjunto a Inglaterra. Así se hizo en 1933, cuando se llevaron e instalaron en Londres los 60.000 volúmenes que entonces tenía la biblioteca Warburg. Bing y Saxl dirigieron la nueva etapa del instituto, que fue alojado por la Universidad de Londres en 1936 e incorporado definitivamente a ésta en 1944, donde funciona todavía y ocupa el nuevo edificio de Woburn Square.

Ahora bien, volviendo a *Mnemosyne*, ninguno de los discípulos de Aby parece haberse animado a seguir ese programa y sólo en la década de 1990 fueron organizadas en Europa las primeras exposiciones públicas de los paneles que Warburg había llegado a armar desde 1924 hasta 1929. Es probable que, después del *linguistic turn*, la insistencia de las actuales teoría e historiografía

de la representación en el hecho de la irreductibilidad del significado entre textos e imágenes (Chartier, 1994: 407–418) haya abierto el camino para la reformulación de un método que apunta a argumentar mediante una lógica casi exclusivamente visual, asentada sobre correspondencias de contornos, analogías de formas expresivas, aproximaciones cromáticas, congruencias compositivas. Pero ocupémonos enseguida de cuatro obras clave, escritas y publicadas en los años veinte, que tuvieron por marco la actividad del Instituto Warburg en Hamburgo o que se concretaron en un ambiente intelectual muy próximo a sus intereses. Me refiero, en el primer caso, al libro de Saxl y Panofsky sobre la melancolía, de 1923 (rehecho con la colaboración de Klibansky y publicado en su nueva versión inglesa en 1964), al trabajo de Cassirer sobre la filosofía del Renacimiento, de 1926, y al estudio breve y denso de Panofsky acerca de la perspectiva, de 1927; en el segundo caso, tengo buenas razones para pensar que la tesis monumental de Walter Benjamin en torno al *Trauerspiel*, redactada en 1924 y 1925, tiene una deuda considerable con el horizonte histórico–cultural cultivado en el círculo warburguiano.

2. Intelectuales y trabajos en el Instituto Warburg durante los años veinte

La melancolía, *de los antiguos a los modernos*

Fritz Saxl y Erwin Panofsky publicaron en 1923, como "estudio de la Biblioteca Warburg", una investigación sobre las fuentes literarias y fórmulas iconográficas del aguafuerte de Durero *Melencolia I* (Saxl y Panofsky, 1923). Durante los años treinta, con la biblioteca ya trasladada a Londres y la ayuda filosófica de Raymond Klibansky, ese trabajo fue aumentado y completado hasta dar a luz una historia sistemática de la noción de melancolía de la Antigüedad al Renacimiento tardío, que sólo pudo ser editada en Londres en 1964 (Klibansky, Panofsky y Saxl, 1989). Remontados a la tradición pitagórica, los autores exploraron primero la doctrina de los cuatro humores o temperamentos (sangre, flema o linfa, bilis amarilla y bilis negra), según la cual la melancolía era una enfermedad provocada por el desequilibrio humoral en favor de la bilis negra: patología nefasta no sólo para el individuo afectado por ella sino para la sociedad en su conjunto, ya que el melancólico poderoso solía convertirse en un execrable tirano (véase *La República* de Platón, Libro 573 c)

A mediados del siglo IV, sin embargo, la filosofía natural de Aristóteles modificó fuertemente aquel punto de vista; un pasaje de los *Problemata*, el XXX, 1, atribuido en la Antigüedad y el Re-

nacimiento al propio Estagirita y hoy asignado a un discípulo peripatético a quien se llama el Pseudo–Aristóteles, explica precisamente que el temperamento melancólico caracterizaría a los hombres curiosos, disconformes e inquietos, héroes como Hércules y descubridores o creadores revolucionarios en los campos de la poesía y de la filosofía como Empédocles, Sócrates y Platón. "Eminentes entonces son todos los melancólicos, no por enfermedad sino por naturaleza", concluía el texto de los *Problemata*. (Klibansky, Panofsky y Saxl, 1989: 74) Seguida por Cicerón y Plutarco, la nueva teoría fue finalmente derrotada cuando volvió a ganar terreno la fisiología humoral a partir de la hegemonía de la medicina posgalénica, de fuerte impronta astrológica, desde el siglo III d.C. Ese predominio eclipsó casi por completo las ideas peripatéticas, sobre todo cuando arreciaron los embates de los Padres de la Iglesia en contra de las almas tristes y rebeldes, a la postre faltas de esperanza y de fe en la salvación cristiana. San Isidoro llegó a derivar la palabra "malo, malvado" del adjetivo griego *melan*, "negro", que caracterizaba a la bilis propia del temperamento melancólico (*Etimologías*, X, 176; Klibansky, Panofsky y Saxl, 1989: 123). Si bien la noción aristotélica no fue desconocida durante la Edad Media, ni entre los árabes ni entre los escolásticos, durante aquel milenio prevaleció el sistema de los cuatro temperamentos y, sin duda, los vicios asignados al individuo afectado por un exceso de bilis negra se consideraron los peores y más calamitosos: usura, fraude, engaño, robo y pillaje eran, en la óptica de Nicolás de Cusa, los pecados corrientes del hombre melancólico, un peligro genuino para la paz del Estado (Klibansky, Panofsky y Saxl, 1989: 193–194). Todavía Kant, en sus consideraciones sobre lo bello y lo sublime, sustentaba un punto de vista semejante (Klibansky, Panofsky y Saxl, 1989: 196–197).

La segunda parte del libro está consagrada a seguir, paso a paso, las evoluciones de la consideración que la figura divina y mítica

del Cronos griego, asimilado al Saturno de los romanos, mereció entre los mitógrafos, astrónomos y astrólogos de la Antigüedad, entre los teólogos, moralistas, astrólogos, pintores y dibujantes del Medioevo. Tales vaivenes convergen todos hacia una imagen funesta de la deidad planetaria que resulta asociada a la melancolía y a la pereza, vicios hacia los que se consideraba naturalmente inclinados a los hombres nacidos bajo el signo de tan desastrado planeta. Pero, en el siglo XV, comenzó a verificarse un giro inédito que, primero, rehabilitó el temple de la tristeza pasajera de donde podía nacer la inspiración poética, una "melancolía poética" por ende, un estado de ánimo nuevamente unido a la creación en un alto sentido. En segundo lugar, el neoplatonismo de Marsilio Ficino reivindicó la teoría de los *Problemata* XXX y la enriqueció además con una reinterpretación mágico–astrológica de la figura de Saturno. El *De vita triplici*, la obra donde Marsilio expuso su desarrollo de las ideas del Pseudo–Aristóteles, tuvo, desde los últimos años del siglo XV y durante todo el XVI, una difusión vastísima en Europa entera. El filósofo y mago Cornelio Agrippa de Nettesheim se apoyó en ese texto y desplegó, en la versión original de su *Occulta Philosophia* escrita alrededor de 1510, tres fases de la melancolía entendida como el temple que impulsa el alma humana hacia el descubrimiento y la contemplación de las verdades más elevadas: a una fase primera, "imaginativa", que caracteriza a los espíritus dominados por la fuerza descubridora de los sentidos, seguiría una fase "racional", superada finalmente por la mayor y más inspirada, la "melancolía mental". Nuestros autores demuestran, mediante una cadena de transmisiones y afinidades documentadas, que Alberto Durero hubo de conocer la lectura neoplatónica del fenómeno de la melancolía a través del texto de Agrippa e, identificado con esa visión, decidió representar en su famoso aguafuerte de 1514 aquella primera fase de la *Melencolia I*, la cual lo involucraba en su calidad de pintor más que ninguna otra. Allí se encuentran entonces objetos, portentos celestes y per-

sonajes que llevan los signos reveladores del temple melancólico (oscuridad, sueño, luminosidad fría, agotamiento), pero la mujer alada que descansa y que sostiene todavía, transida tal vez de desilusión, un compás en su mano derecha, rodeada de cuerpos geométricos, exhibe un aspecto paradójico: su cara, *facies nigra* velada por la sombra, parece no obstante ser presa de una vitalidad asombrosa y vigilante en la intensidad de su mirada. Ella está además coronada con una guirnalda hecha de plantas acuáticas y se ha sentado bajo la tableta benéfica de Júpiter (la *ménsula Jovis*), las unas y la otra antídotos contra la melancolía. De manera que el aguafuerte de Durero es el retrato simbólico de un espíritu ambiguo, tironeado por la curiosidad, por el ansia de indagación y construcción (en este caso particular, en el campo de la ciencia de la geometría, fundamento de los saberes que, de acuerdo con Alberti y Leonardo, aúnan la sensibilidad y el intelecto) y, al mismo tiempo, por la sensación de fatiga que produce el fracaso de las tareas desmedidas e imposibles. Con semejante representación de la melancolía imaginativa de los neoplatónicos, Durero habría dado a conocer a la experiencia de los sentidos, por primera vez, el perfil conceptual del genio moderno, del individuo irremediable y titánicamente atraído por el horizonte de lo desconocido, desgarrado por la conciencia de la inanidad última de su esfuerzo.

El trabajo sobre Saturno, la melancolía y el grabado de Durero es warburguiano en múltiples aspectos. *Primo*, las nociones renacentistas de melancolía, ora representadas en textos, ora representadas en imágenes, implican el directo *Nachleben der Antike* en un marco cristiano o bien se muestran como el resultado de tensiones irresueltas entre los horizontes antiguo y medieval tradicional; el primero, portador de un sentido heroico y dinámico de la existencia mundana en su exaltación del héroe melancólico, y el segundo, conservador de una axiología para la que los vuelos del alma, sin un propósito señalado por la gracia cristiana, llevan

consigo el riesgo sombrío de la desesperación. *Secundo*, el ensayo descubre una sucesión ramificada de nociones dichas, explicadas y visualmente simbolizadas que narran el decurso histórico de un aspecto importante de la actividad psíquica humana; investigación psicohistórica y antropológica evolutiva, por consiguiente. *Tertio*, el método empleado reproduce los procedimientos, caros a Warburg, de aproximaciones sucesivas de discursos a discursos, de imágenes a imágenes, de textos a representaciones visuales y viceversa. *Quarto*, el arte, la religión, la filosofía y la ciencia se iluminan unas a otras y tejen, en su interacción, la malla compleja de la vida histórica.

Cassirer y la filosofía del Renacimiento

Dios, libertad, inmortalidad: he aquí los tres problemas filosóficos acerca de los cuales los pensadores del Renacimiento parecen haber discutido con perspectivas e ideas a primera vista tan inconciliables que, respecto de ese período, no se verificaría el postulado de Hegel sobre la unidad profunda del espíritu en cada momento de su dialéctica. En el libro *Individuo e cosmo nella filosofia del Rinascimento* [Individuo y cosmos en la filosofía del Renacimiento], Cassirer (1974) busca resolver el dilema y comprobar si acaso no existieron bajo las apariencias, también entre los siglos XV y XVI, centros sistemáticos de la reflexión filosófica. Tendríamos en tal sentido un punto de partida a la Warburg: o disparidad de visiones y de mundos culturales de cuya tensión irresuelta se desprenden lo radicalmente nuevo y la época inédita de la modernidad científico–técnica, o conciliación de diferencias a la manera del buen burgués florentino de finales del *Quattrocento* que conseguía unir sin estridencias de estilo a San Francisco y a Meleagro. Cassirer inicia su estudio con las obras del cardenal Nicolás de Cusa y descubre en ellas dos opuestos fundamentales:

uno, el comienzo de la alianza físico–matemática que habría de describir el universo con precisión desconocida y, el otro, la inauguración de la potestad del sujeto libre y creativo. El todo y el individuo, la necesidad matemática y la libertad, lo infinito y lo finito hallan su armonía en Cristo, expresión de toda la humanidad y microcosmos perfecto. "Se ve aquí cómo el motivo del microcosmos, que es expresamente definido por el Cusano como un motivo *antiguo*, se entrelaza en modo característico con la idea religiosa del cristianismo" (Cassirer, 1974:68–69). Cassirer entiende que la grandeza del cardenal y su importancia histórico–filosófica residen en el hecho de que "él no cumple aquella transformación [de lo objetivo y subjetivo] en oposición al pensamiento religioso medieval, sino al contrario desde el propio punto de vista de esa filosofía. Llega 'al descubrimiento de la naturaleza y del hombre' partiendo del mismo centro religioso y procura fijar y anclar aquél en éste" (Cassirer, 1974: 63).

Nuestro historiador enuncia luego una hipótesis audaz (finalmente errónea, como ha demostrado Eugenio Garin [1979]): la hipótesis de un conocimiento directo de las obras y de una difusión continua de las ideas del Cusano en Italia desde los neoplatónicos florentinos hasta Giordano Bruno. Cassirer emprende a partir de tal conjetura la operación de develar la presencia de esas ideas, que él considera, por fin, las matrices principales y unificadoras de la filosofía del Renacimiento, en el pensar, en la acción especulativa y práctica de personajes tan diferentes como Leonardo y Galileo, por una parte (Cassirer, 1974: 79–98), y Ficino, por la otra (Cassirer, 1974: 99–118): los dos primeros habrían heredado y desplegado la noción cusaniana de la lectura matemática del mundo físico, el último habría aceptado y desenvuelto el concepto de Cristo como síntesis de la humanidad. Pero Cassirer no se detiene allí y veja impronta de las oposiciones del Cusano en la dialéctica siempre abierta entre libertad humana o furor amoroso

y necesidad natural, destino marcado por las estrellas o predestinación divina; un conflicto que desgarró a Valla, a Pomponazzi, a Bruno y al mismo Pico, a pesar de la convicción de su *Oratio* consagrada a la dignidad del Proteo humano, dueño de su forma y esencia (Cassirer, 1974: 122–195). De manera equivalente, de Leonardo a Bruno y Galileo, el hombre finito, observador y actor en el mundo, *versus* universo mismo, a la postre infinito, constituyen una relación intercambiable de inclusión recíproca cuya primera vislumbre clara también la habría protagonizado Nicolás de Cusa. Y entonces Cassirer vuelve a subrayar la persistencia del doble horizonte, nunca fundido antes del siglo XVII, en la cultura intelectual del Renacimiento:

> El hombre respecto del universo, el yo respecto del mundo, es, al mismo tiempo, incluido e incluyente. Ambas determinaciones son inevitables para poder expresar la relación en la cual [el sujeto] está con el cosmos. Así, entre los dos tiene lugar una continuación recíproca y un continuo traspasar del uno al otro. Si, por un lado, la infinidad del cosmos amenaza siempre, no sólo con limitar, sino con anular completamente al yo, por otro lado, en éste se encuentra la fuente de su elevación constante, porque el espíritu es semejante al mundo que él concibe. La filosofía del Renacimiento considera este motivo fundamental bajo los aspectos más diversos, variándolos continuamente. [...] La filosofía del Renacimiento no consiguió dar razón de la antinomia dialéctica incluida en esta doble relación; pero permanece como un mérito indiscutido de tal filosofía el haber señalado por primera vez el problema y haberlo transmitido en una nueva forma a los siglos posteriores, a los siglos de las ciencias exactas y de la filosofía sistemática. (Cassirer, 1974: 297–298)

Matemática y visualidad eran la ciencia de la mente y la forma de experiencia sensible que, según Cassirer, la corriente naturalista del Renacimiento consiguió sintetizar en una teoría cognitiva eficaz, entre Leonardo y Galileo, por primera vez en la historia del pensamiento. En 1927, el libro de Erwin Panofsky sobre la historia de la perspectiva geométrica descubierta en el *Quattrocento* indagó un aspecto principal de aquel proyecto gnoseológico, conciliador de la reflexión especulativa y de la verdad empírica (Panofsky, 1973). Pues la perspectiva renacentista no implica sino la representación del espectáculo tridimensional del mundo sobre un plano o cuadro de dos dimensiones, resuelta de manera sistemática sobre la base de un conjunto de reglas a seguir, deducidas gracias al examen de las construcciones geométricas que se obtienen a partir de la intersección de un cuadro y de la pirámide visual subtendida desde un solo ojo inmóvil y con base en el objeto real representable. Panofsky pensaba que ese procedimiento, por el hecho de erigirse sobre la unicidad y fijeza del ojo que mira, impone una abstracción muy fuerte a la experiencia de la percepción visual directa de la naturaleza —de tal suerte que el espacio ilusorio creado por la perspectiva geométrica de los artistas del Renacimiento se nos aparece homogéneo e isótropo mientras que el espacio perceptivo directo, real, empírico, se nos muestra heterogéneo y de propiedades cambiantes según sea la dirección de la mirada— (Panofsky, 1973: 10–11). Erwin creyó descubrir, en la pintura antigua de los vasos griegos y de los frescos pompeyanos, una extraña y algo caprichosa proyección de arcos y no cuerdas rectilíneas sobre el plano del cuadro (operación, por otra parte, conceptualmente incorrecta, ya que es sabido que el carácter de irracional trascendental del número π impide la conversión de un

sector de esfera en un plano). Él mismo juzgó que ese método lograba, mejor que la perspectiva renacentista, aproximar el efecto espacial producido por las representaciones pictóricas a la experiencia perceptiva directa del espacio real (Panofsky, 1973: 19–27). De tal manera, Panofsky subrayaba la esencia constructiva y convencional de la perspectiva geométrica de los modernos, aunque, claro está, el arte había alcanzado merced a ella la racionalización completa de la imagen del espacio obtenida por la representación de lo visible sobre un plano o cuadro: "una construcción espacial unitaria y no contradictoria, de extensión infinita" (Panofsky, 1973: 47). La perspectiva centralizada, de punto de vista único, asumía por lo tanto el carácter de lo que Cassirer ya había llamado una "forma simbólica", mediante la cual "un particular contenido espiritual se une a un signo sensible concreto y se identifica íntimamente con él" (Panofsky, 1973: 23). En este caso, la trama proyectiva geométrica, resultante de la intersección de la pirámide visual y el plano matemático del cuadro, encerraba una fórmula ambigua, porque garantizaba un modo de representación universalmente válido y objetivo desde cualquier punto que se eligiese para colocar el punto de vista, al mismo tiempo que ensalzaba el valor de la experiencia subjetiva del individuo, que podía colocarse donde quisiese su voluntad para mirar desde allí el mundo y representarlo.

> Así, la historia de la perspectiva puede, con igual derecho, ser concebida como un triunfo del distanciante y objetivante sentido de la realidad, o como un triunfo de la voluntad de poder humana por anular las distancias; o bien como la consolidación y sistematización del mundo externo; o finalmente, como la expansión de la esfera del yo. (Panofsky, 1973: 51)

Los antiguos habían buscado, igual que los primeros modernos, un sistema de representación del espacio compatible con las apariencias visuales. Unos y otros encontraron modelos diferentes, de efec-

tos discontinuos y heterogéneos los primeros, de fuerte unificación y homogeneidad los segundos, pero ambos procuraron representar las cosas como fenómenos y ya no como sustancias. Por ello no le parecía extraño a Panofsky que un sistema lograra imponerse en el momento histórico en el cual sucumbieron las antiguas teocracias (la Grecia clásica de las *póleis*), y el otro lo hiciera cuando comenzaron a despuntar la moderna antropocracia y individualismo del Renacimiento. (Panofsky, 1973: 56)

Benjamin y la inmanencia del Barroco

El ensayo, tan denso y complejo, que Walter Benjamin preparó como tesis doctoral sobre *El origen del drama barroco alemán* entre 1923 y 1925 (Benjamin, 1990) posee varias aproximaciones explícitas e implícitas a la producción de Warburg y de su Instituto. Ya en la caracterización del género del *Trauerspiel* —pieza dramática de final luctuoso y terrible pero no trágico, pues la historia y no el mito provee su tema, que desenvuelve siempre los avatares de los príncipes absolutos y de sus maquinaciones—, Benjamin suscribe por contraste la idea warburguiana de la sensibilidad vital del Renacimiento. Puesto que el soberano protagonista del *Trauerspiel no* es en absoluto el príncipe renacentista que construye el Estado a la manera de las obras de arte, buscando la conciliación dinámica y mutable de los opuestos. Todo lo contrario, el drama alemán del siglo XVII centra la acción en los intentos de los gobernantes de lograr una estabilización plena y permanente, una cristalización de los Estados y de las sociedades; sus monarcas "barrocos" estarían, por consiguiente, en los antípodas del programa político del Renacimiento, si no liberador al menos volcado a la necesidad de construir un orden social radicalmente humano. Es probable que Benjamin recibiera también el influjo directo de Burckhardt y de la primera parte de su *Civilización* en este punto, pero advirtamos

que enseguida Benjamin reitera la contraposición de la revolución renacentista y de la restauración barroca mediante una cita de Burdach, y en términos que también recuerdan a Warburg:

> Los pintores del Renacimiento saben mantener alto el cielo; en los cuadros barrocos la nube se mueve oscura o radiante en dirección a la tierra. Frente al Barroco, el Renacimiento aparece, no como una época de paganismo irreligioso, sino como un período de libertad laica en la vida de la fe, mientras que con la Contrarreforma el impulso jerárquico de la Edad Media comienza a imponerse en un mundo al que le estaba negado el acceso inmediato al más allá. (Benjamin, 1990: 65)

Ocurre así que, según Benjamin, lo que hay en el fondo del ansia barroca por estabilizar la sociedad, eternizar sus relaciones de clase y cristalizar la vida, es un inmanentismo que se sabe destinado al fracaso y, por lo tanto, herido de muerte. De ahí que, a la exploración activa del mundo que acometió el Renacimiento, el Barroco haya contrapuesto la exploración alucinada de las bibliotecas; al uso del símbolo, que mediante su polivalencia pretende prolongar en la cultura la energía de la naturaleza, el empleo de la alegoría, que congela el significado aunque lo multiplique y lo retuerza; a la vitalidad misteriosa de los dioses antiguos recuperados en la forma de una nueva axiología social y política, el trabajo absurdo de la melancolía en una construcción socavada por la caducidad. Al ocuparse de esta última antítesis, Benjamin se remite a amplias citas del ensayo de Warburg sobre la adivinación y la astrología antiguas en tiempos de Lutero y se refiere asimismo al libro capital acerca de la melancolía renacentista escrito por Saxl y Panofsky, publicado en 1923. Claro que Benjamin va más allá cuando descubre que, en última instancia, el *Trauerspiel* (y el drama shakespeariano y calderoniano que habrían coronado los propósitos del género alemán) habría sido el vector de un saber sobre la muerte, el cual, en la ruina del tirano y de su pueblo, todavía nos revela la triple falsedad de la promesa que Satán hizo a los hombres.

> El estado de ánimo en él dominante es el luto, que es al mismo tiempo la fuente y el contenido de las alegorías. Y de él proceden las tres promesas de Satán, que son de orden espiritual. El *Trauerspiel* no deja de mostrarlas en acción, ya en la figura del tirano, ya en la del intrigante. Lo que tienta es la ilusión de la libertad (en la exploración de lo prohibido), la ilusión de la independencia (al separarse de la comunidad de los devotos) y la ilusión de lo infinito (en el abismo vacío del mal). Pues es propio de toda virtud el tener delante de sí un término: a saber, un modelo en Dios; así como toda depravación abre el camino a un avance infinito hacia las profundidades. [...] La espiritualidad absoluta, que es lo que Satán significa, se destruye a sí misma al emanciparse de lo sagrado. La materialidad (que no es inanimada más que aquí) se convierte en su patria. Lo pura y simplemente material y esa espiritualidad absoluta son los dos polos del reino de Satán, y la conciencia viene a constituir su síntesis de pacotilla, que imita la síntesis genuina, la de la vida. (Benjamin, 1990: 227–228)

Pero entonces, ¿cómo recobrar la relación de las obras de arte con lo auténtico de la existencia, cómo vincular, incluso, el *Trauerspiel* y sus más gloriosos acompañantes, con aquella vida que ellos negarían en la frontera final de su mensaje? Podemos vislumbrar la respuesta que Benjamin esboza a tales preguntas fundamentales para cualquier análisis de la cultura, si volvemos atrás en el mismo texto de *El origen del drama barroco alemán*, hacia las páginas dedicadas a refutar la crítica moral de las letras y las artes, es decir, a desechar el prejuicio o "la suposición de que las acciones y los modos de comportamiento que se encuentran en los personajes de ficción son aplicables a la discusión de problemas morales de la misma manera que el maniquí se utiliza para enseñar anatomía" (Benjamin, 1990: 92–93). Con el fin de encontrar el instrumento capaz de otorgar a la filología histórico–artística su rango científico, su anclaje en la búsqueda de la verdad, Benjamin echa mano, paradójicamente, de la prohibición deuteronómica de fabricar imágenes.

> El mandamiento “no harás imágenes” no hay que entenderlo tan sólo como una defensa contra la idolatría. Con una fuerza incomparable, la prohibición de representar el cuerpo impide hacerse ilusiones sobre la posibilidad de reproducir la esfera en la que la esencia moral del hombre resulta perceptible. (Benjamin, 1990: 93)

¿Qué nos quiere decir Benjamin con esto? Que no es admisible ver en las obras de arte a meros directores de conciencia de quienes las contemplan, pues no es nunca representable la identidad moral de los hombres, ya que la posibilidad de que sí lo fuera implicaría convertir en algo fijo y estático, de una vez y para siempre, la unión de la humanidad con su principio, con su aspiración y con su destino más elevados. Un estudio del arte que pretenda conocer las condiciones y los significados de su producción en algún momento del pasado, y de su reproducción y reapropiación cambiantes en el devenir de la experiencia humana, deberá descubrir en sus obras el carácter de signos de la historia, condensados y pletóricos de una vida que no cesa.

> Cuando [las referencias morales] se imponen como punto culminante de la investigación, [...] entonces es señal de que el pensamiento se ha liberado del esfuerzo mucho más noble de explorar la posición que una obra o una forma presentan en términos de la filosofía de la historia [...]. (Benjamin, 1990: 94)

¿Acaso el conocimiento histórico *tout court* no procura volver a la vida aquello que yace latente en los documentos y en las huellas del pasado? Las extrapolaciones que sugiere esta pregunta nos llevarían a un terreno sumamente hipotético, en el cual cabe plantear ciertas perplejidades alrededor del papel del judaísmo en la cultura filológica e histórico–filosófica alemana anterior al nacionalsocialismo.

3. El Instituto Warburg y las actividades de sus investigadores después de la Segunda Guerra Mundial

Los trabajos de Saxl y Panofsky: persistencia de las imágenes, iconología y renacimientos en la historia de la civilización europea

Fritz Saxl murió prematura e inesperadamente en 1948. Nueve años más tarde, Gertrud Bing, su amiga y compañera en la aventura del traslado e instalación de la Biblioteca Warburg en Londres, publicó las conferencias y los ensayos de Saxl escritos, en su mayoría, entre 1933 y 1948 (Saxl, 1989). Durante esos quince años, Fritz había hecho una historia de las imágenes, siempre vinculada a la historia religiosa y política. Se había situado para ello en una perspectiva de larga duración, como en los casos de la figura del ángel, estudiada desde el cristianismo antiguo hasta Rembrandt (Saxl, 1989: 16–20), o de las representaciones astrológicas desde la Alejandría del Bajo Imperio hasta el Renacimiento (Saxl, 1989: 59–81), o bien había seleccionado un momento particularmente crítico de la evolución religiosa de Europa y de su vida política para investigar el papel que cupo a las formas artísticas en la marcha de tales procesos (Saxl, 1989: 230–239; 278–289). Los panoramas de amplio alcance revelan siempre la inercia peculiar de las imágenes en la deriva de las culturas y demuestran la verosimilitud de la importancia que Warburg asignó

a esos productos visuales del impulso artístico en el proceso de formación y transmisión de una memoria colectiva e histórica. Respecto de los otros análisis de la experiencia de artistas individuales y de sus obras en relación con los conflictos políticos y culturales de su tiempo, es importante tener en cuenta la objeción que Carlo Ginzburg hizo al método de Saxl en 1966 (Ginzburg, 1966: 1036–1037): a menudo, parecería que hay en sus trabajos una circularidad tautológica, y por lo tanto no descubridora de elementos verdaderamente novedosos o nunca antes detectados en el pasado, un ir y venir de las imágenes a la sociedad que sólo encuentra en las primeras la representación y confirmación visuales de alguna postura ideológica preexistente. Ginzburg señaló en particular el estudio de Saxl sobre Holbein y la Reforma, en el cual los cuadros y grabados del pintor alemán nos “revelan” algo que ya sabemos de antemano: su afinidad con el erasmismo (Saxl, 1989: 249–256). Ahora bien, creo que también es posible hallar en esa vertiente de la obra de Saxl ejemplos de descubrimientos genuinos, sobre todo cuando las imágenes traídas a colación actúan como elementos portadores de contradicciones y conflictos, es decir, cuando reaparece gracias a ellas el *rebus* fundamental de Warburg en torno al choque de horizontes y programas culturales. Por ejemplo, el caso del ensayo “Durero y la Reforma”, de 1948 (Saxl, 1989: 239–248), que evoca el ya mencionado de Holbein, escrito en 1925, pero en el cual asoman con fuerza las tensiones entre la antropología humanista —cuyo clímax estético en Alemania lo representan las tablas de los Apóstoles pintadas por Durero en 1526— y la fe luterana estricta, que proclamaba la inanidad absoluta de las obras y del esfuerzo humano en el progreso de la salvación. La persistencia de semejante núcleo humanista en el interior del movimiento de la Protesta parecería no compadecerse con la servidumbre teológica radical de Lutero; sin embargo, el cuadro de Durero probaría que allí estaba ese núcleo, destinado a permanecer y reforzar la

ambivalencia del protestantismo o de la propia figura de Lutero, Ambos, el credo y su fundador, serían vistos en la posteridad ora como liberadores del espíritu humano, ora como mentores ideológicos del absolutismo del Estado moderno.

Erwin Panofsky también se ocupó, entretanto, de los problemas del método. En el artículo introductorio a sus *Estudios sobre iconología*, publicados en 1939 (Panofsky, 1962: 3–31), propuso una cierta sistematización de los procedimientos de Warburg, un orden y una concentración progresiva de los actos interpretativos, que convertían la praxis tan compleja de Aby en un conjunto de reglas claramente transmisibles y aplicables, por parte no sólo de historiadores formados sino de jóvenes estudiantes que buscaban iniciarse en la investigación histórico–artística. Pues Panofsky establecía tres momentos claros y bien acotados del trabajo hermenéutico: (1) la descripción preiconográfica, que identificaba los objetos, los hechos y las formas expresivas presentes en una representación, hasta el punto de proporcionar el panorama de los motivos artísticos de la obra y una caracterización de su estilo; (2) el análisis iconográfico, que descubría las historias, las alegorías, los temas y conceptos aludidos por los objetos y hechos representados, lo cual imponía la búsqueda de la tópica del caso en fuentes literarias e históricas; (3) la interpretación iconológica, que revelaba el significado más íntimo de las imágenes, de su papel simbólico respecto de los valores y de las "tendencias esenciales de la mente humana". "Esto significa lo que puede ser llamado una historia de los síntomas culturales en general (o de los 'símbolos' en el sentido de Ernst Cassirer)" (Panofsky, 1962: 16). Claro que Panofsky aplicaba también su matriz analítica a una secuencia larga de obras unidas por la iconografía, es decir, por el uso repetido de un tema, de una historia o una alegoría, y deducía de esta operación sucesiva cuáles habían sido los cambios de las "tendencias esenciales" y globales de la vida mental de los hombres "simbolizadas" en aquellas representaciones cronológicamente

ordenadas. Para recordar dos ejemplos de sus grandes trabajos, citemos: primero, el estudio de cómo se formó, a lo largo de siglos y por la vía de deslizamientos impensables e impregnaciones de significado, la alegoría del tiempo como un anciano alado que lleva una guadaña y un reloj de arena en las manos (Panofsky, 1962: 69–93); segundo, el análisis del devenir de la escena en la cual unos pastores jóvenes y felices de Arcadia descubren una tumba y con ello cobran o recuperan la conciencia, aletargada hasta entonces, de la muerte (Panofsky, 1955: 295–320).

A todo esto, desde su nueva posición en Princeton, el profesor Panofsky siguió en estrecho contacto con los *scholars* y la biblioteca del Warburg, por lo cual no resulta arbitrario incluir su obra de los años cuarenta y cincuenta en la constelación warburguiana que nuestro libro aspira a delimitar, especialmente el libro *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental* de 1957 (Panofsky, 1970), que reunía las conferencias dictadas por Panofsky en 1952 en la Universidad de Uppsala acerca de la *quaestio* central, razón de ser del Instituto desde que Aby vislumbró la importancia de su colección y de su abordaje de la historia cultural a comienzos del siglo XX: es decir, la pregunta por el Renacimiento de los siglos XIV al XVI como pródromo del mundo moderno. En efecto, Panofsky se interrogaba en aquellas lecciones sobre el grado de verdad que podía asignarse al sentimiento de intelectuales y artistas del período señalado, quienes habían creído a pie juntillas estar viviendo una era nueva e inédita en la historia de Europa a la que ellos llamaban *Rinascimento dell'Antichità*. Nuestro investigador registraba y documentaba ampliamente el surgimiento de tal convicción entre los italianos del *Trecento* y su posterior difusión al resto de Europa a partir de la segunda mitad del *Quattrocento*, y volvía a toparse en ese análisis con la originalidad de la perspectiva geométrica, descubierta o inventada por Brunelleschi y Alberti, un modo hasta entonces desconocido de representación del mundo —cuyas transmisión y aceptación por parte de los artistas y

matemáticos de toda Europa era siempre el signo inequívoco del acogimiento consciente de la nueva edad histórica- (Panofsky, 1970: 119–145). Pero subsistía el dilema de si aquel movimiento estético y cultural así sentido o experimentado por sus protagonistas constituía en verdad algo radicalmente distinto de los "renacimientos" del arte, de la filosofía y de la imaginación política que el Medioevo occidental había ensayado sin cesar en las épocas carolingia y otónica y durante el florecer de la vida urbana en los siglos XII y XIII. Es decir que se trataba de averiguar si el *Nachleben der Antike*, signo de la recuperación de un sentido perdido de la vida mundana y del movimiento corporal que había fascinado a Warburg, había irrumpido como una fuerza nueva en el 1400 o bien no había sido más que la reiteración intensificada de una tradición que permanecía a la manera de un bajo continuo en la civilización europea de la Edad Media. Panofsky respondió, por fin, a esa alternativa al encontrar, por inducción a partir de las obras del arte, de la literatura y del pensamiento medievales, lo que él llamó el "principio de disyunción":

> Todas estas ilustraciones aportan pruebas para un fenómeno curioso y, en mi opinión, fundamentalmente importante, que puede ser descripto como el "principio de disyunción": toda vez que en la Edad Media alta o tardía una obra de arte toma su forma de un modelo clásico, esa forma es invariablemente investida de un significado no clásico, por lo general cristiano; toda vez que en la Edad Media alta o tardía una obra de arte toma su tema de la poesía, de la leyenda, de la historia o la mitología clásicas, ese tema es casi sin variaciones presentado en forma no clásica y normalmente contemporánea. (Panofsky, 1970: 84)

La aplicación de semejante principio encerraba un significado cultural preciso respecto de la óptica con la cual los intelectuales y artistas del Medioevo observaban la Antigüedad: al otorgar una *interpretatio christiana* a los restos artísticos y a los relatos hereda-

dos de los griegos y romanos, los hombres medievales percibían mucho más la continuidad que los unía a sus antepasados que cualquier ruptura o distancia histórica que los separase de ellos. Sólo cuando los relictos de la Antigüedad pagana fueron reubicados, considerados y preservados en su especificidad de época, sin contaminaciones cristianas, fue posible comprender que aquellos tiempos habían quedado definitivamente atrás y lejos del presente, como una era cerrada y completa, distinta del gran milenio de la civilización cristiana. El período de esa toma de conciencia, ocurrido a partir de mediados del siglo XIV en Italia y extendido de forma paulatina al resto de Europa desde 1450, produjo el último renacimiento de la Antigüedad pero el primero auténtico y completo en el sentido de un *Nachleben*. La distancia histórica entre presente, pasado inmediato (cristiano) y pasado remoto (pagano) había quedado establecida con claridad para los letrados, intelectuales y artistas de la Europa del 1500, y los tiempos que sobrevenían podrían ser percibidos y vividos como algo nuevo, desconocido, nunca experimentado en el devenir de los hombres. Con su "principio de disyunción", Panofsky ampliaba la base empírica y completaba las nociones de Warburg sobre el Renacimiento y el mundo moderno.[1]

[1] Cabría quizás agregar aquí los esfuerzos de otros dos *scholars* en el campo de la iconografía, un alemán y un francés asociados también al Instituto Warburg: Edgar Wind (1972 y 1973) y Jean Seznec (1983). Me limito a citar sus libros más importantes y a recalcar la centralidad de dos temas warburguianos en dos de ellos: la lectura e interpretación del ciclo botticelliano dedicado a Venus en el trabajo de Wind (1972) y la perduración de la iconografía de los dioses astrales de la Antigüedad durante la Edad Media y el Renacimiento en el libro de Seznec (1983).

Ernst Gombrich, la psicología de la percepción y la comprensión histórica

Apenas emigrado a Londres en los años treinta, el vienes Ernst Gombrich se puso a trabajar en el Instituto Warburg con los papeles inéditos de su fundador: el objeto de su labor consistía en transcribir aquellos escritos y ordenarlos. Al mismo tiempo, junto al psicólogo Ernst Kris, Gombrich estudiaba el nacimiento y la evolución de la caricatura; ambos investigadores guiaban su búsqueda a partir de la idea, warburguiana por cierto, de que el dibujo consciente y voluntariamente satírico sólo podía haber aparecido muy tarde en la historia, de la mano del desmoronamiento del mundo mágico pues, mientras se hubiera creído en la existencia de alguna relación válida entre las imágenes y los poderes presuntos de la magia, habría resultado impensable llevar a cabo una deformación de los rasgos faciales de un hombre con fines cómicos (Gombrich y Eribon, 1992: 36–44). La Segunda Guerra Mundial interrumpió estas actividades de Gombrich, quien pasó a desempeñarse como intérprete y traductor de alemán para la BBC de Londres. Al terminar el conflicto, nuestro Ernst volvió enseguida al Instituto Warburg. Allí comenzó entonces sus vastas indagaciones y sus clases acerca del arte del Renacimiento y de la persistencia de la tradición clásica en el Occidente moderno. En 1959 alcanzó la dirección del Instituto, un cargo que conservó hasta 1976. De modo paralelo a la tarea histórica, y con pareja intensidad, Gombrich se ocupaba también de cuestiones de psicología de la percepción artística, campo donde logró elaborar una teoría de la ilusión perceptiva de máxima aplicabilidad al conocimiento del arte en clave temporal e histórica. Refirámonos primero a este punto, antes de exponer las continuidades y el enriquecimiento que, precisamente debido al uso sistemático de una matriz analítica compuesta a partir de la psicología y

de la gnoseología, implicaron sus artículos y libros sobre el Renacimiento respecto de la tradición instalada por Aby Warburg.

Ya en 1951, en sus *Meditaciones sobre un caballo de juguete*, Gombrich se preguntaba qué es y qué significa "representar" (Gombrich, 1976: 3–19). Su punto de partida se situaba en la experiencia del niño que, durante el juego, convierte un palo de escoba en un caballo imaginario sobre el cual simula y cree cabalgar. En primer lugar, parece necesario descartar dos acepciones que erróneamente se toman por equivalentes al hecho de representar: la primera, el abstraer asociado al generalizar, pues está claro que, en el acto de convertir una vara en *hobby-horse*, el niño aplica su capacidad de diferenciación, que le permite reconocer un caballo para montar del resto de los seres vivos; la segunda, el significar una clase o concepto y el retratar un individuo, cosas ambas que el pequeño de nuestro experimento no ha pretendido hacer al lanzarse a jugar. Lo que el muchachito sí ha realizado es una sustitución de un caballo auténtico por un palo sobre el cual puede montarse e imitar el movimiento del animal y de su jinete. *Ergo*, "representar" es sustituir, crear un sustituto, y así como la práctica de crear precede a la de comunicar, el sustituto precede al retrato. A todo esto, los estudios de psicología animal han mostrado que se requiere que un animal perciba una "imagen mínima" del objeto con el cual interactúa para producir alguna reacción medible en ese ser vivo cuya conducta se analiza. Parecería que, en el plano de la representación, el punto de partida de cualquier semejanza está dado por aquella imagen mínima; pero el grado posterior de similitud dependerá, básicamente, de dos factores: la pertinencia práctica del sustituto y la intensidad del deseo de realizar la actividad que tal sustituto nos permite llevar a cabo. Es decir, en el caso del caballito de juguete, el objeto creado ha de ser por lo menos cabalgable y es posible que, cuanto más fuertes sean las ganas de cabalgar del niño de nuestro experimento, más cerca de la "imagen mínima" reconocible del objeto imi-

tado (el caballo de verdad) se sitúe el grado de semejanza del juguete o representación. Claro que también puede ocurrir que la educación, la perspicacia, los intereses del niño exijan que su *hobby–horse* deba de tener ojos para mirar, orejas para oír, narices para husmear y una cola para espantar las moscas, del mismo modo que puede ocurrir que el deseo y el placer de cabalgar estén fuertemente condicionados por la importancia que la sociedad donde vive el muchacho asigna al acto del montar a caballo. He ahí, entonces, determinantes socioculturales poderosos del grado de semejanza aceptable para el niño en la representación o creación del sustituto. Gombrich cree que las imágenes artísticas de los objetos del mundo, cuyo conjunto compone el estilo de un pueblo o de una época, son sustitutos equivalentes al caballito de juguete, aunque cumplen funciones simbólicas muy variadas (sin que se encuentre excluido, por supuesto, el acto de jugar), que dependen de los fines, los medios, las posibilidades de la cultura que las crea y que ellas mismas contribuyen a formar. Ahora bien, Gombrich encuentra que la mayor parte de la historia del arte se ocupa de imágenes que cumplen sin contradicciones su papel de sustitutos, pero que han existido también varios "islotes ilusionistas" en los cuales las obras abandonaron, en buena medida, ese papel y lo reemplazaron por la finalidad de ser el documento de una experiencia visual personal. Lo interesante del caso es que la obra de arte ilusionista, radicalmente subjetiva, hubo de instalar una paradoja que restituyó al espectador su capacidad para completar la función del objeto artístico, pues ese contemplador pasó a usar la obra ya no como un sustituto, sino como la ocasión de ser un copartícipe en el proceso de asignar a cada punto de ella un significado preciso en la representación. La pintura ilusionista proporciona quizás el ejemplo más completo de ese tipo de operación. Así "los triunfos máximos de Leonardo en el logro de una expresión viva y verosímil fueron precisamente conseguidos desenfocando los rasgos en los que reside la expresión, obligando-

nos de esa suerte a completar el acto de creación. Rembrandt podía permitirse la osadía de dejar en la sombra los ojos de sus retratos más sugerentes, estimulando al espectador a agregarles lo suyo" (Gombrich, 1976: 18). Por otra parte, el hecho de que las representaciones artísticas compongan una historia —que se ha desplegado desde la construcción más elemental de un sustituto como el caballito de juguete hasta los alardes y la crisis moderna del ilusionismo— quiere decir que toda imagen del arte, en el momento de su producción y más tarde, se pone siempre en relación con o se remite a otras imágenes del pasado y del devenir. Por ello mismo es que las imágenes del arte tienen una historia. Ni Picasso, el más grande ejecutor del derrumbe del arte ilusorio, al crear un objeto idéntico en su aspecto al más escueto de los *hobby-horses* podría reinstalar en tal caballito el significado originario e inocente del sustituto con el cual el niño juega. "Ese camino está cerrado por el ángel con la espada de fuego" (Gombrich, 1976: 19).

Parecía claro entonces que, al menos para la historia del arte occidental, una cuestión central a dilucidar era la de las condiciones y los sentidos históricos que el auge de la búsqueda de la ilusión tuvo como propósito principal de las artes plásticas en la Europa tardomedieval y moderna, durante un lapso tan prolongado (entre los siglos XIV y XIX) que nada ocurrido en otras épocas y civilizaciones, salvo lo acaecido en la Grecia y la Roma clásicas, podría comparársele. Vemos que el tema así planteado encerraba un retorno a la cuestión warburguiana del Renacimiento y del *Nachleben der Antike* desde una perspectiva nueva, alimentada por la psicología de la percepción y por la teoría popperiana del conocimiento empírico del mundo. Gombrich hubo de investigar el problema en esos dos planos, el cognitivo-perceptivo y el histórico-cultural. De semejante programa habrían de nacer, en principio, su libro *Arte e ilusión* de 1959 (Gombrich, 1965) y la recopilación de estudios posteriores acerca de lo mismo —la psicología de la representación pictórica—, *La imagen y el ojo* de 1982.

Paralelamente, Gombrich elaboraba su serie monumental de artículos sobre el arte del Renacimiento, volcados en cuatro volúmenes publicados de 1966 a 1986: *Norma y forma* de 1966, *Imágenes simbólicas* de 1972, *El legado de Apeles* de 1976 y *Nuevas visiones de viejos maestros* de 1986. Detengámonos primero en *Arte e ilusión*, sobre todo en el capítulo consagrado al ilusionismo de la perspectiva renacentista.

Destaquemos, para comenzar, que el tema central de Gombrich en ese libro es la "psicología de la representación pictórica", estudiada con el fin de proveer una base científica sistemática a la historia del arte. Por ello, *sir* Ernst arranca de una primera delimitación que consiste en no ocuparse del arte entendido sólo como expresión de una subjetividad; de lo contrario, dice nuestro autor, ¿qué derecho tendríamos a proponernos la búsqueda de semejanzas estéticas en obras de un mismo país, de una misma época? (Gombrich, 1965: 4). La única operación cognitiva legítima sería la de encontrar parecidos que estableciesen lazos psicológicos personales y subjetivos y, a lo sumo, después de largos y dificultosos periplos, podríamos referirnos a ciertas similitudes en las experiencias y en las situaciones vitales de los artistas, a fuerza de dar saltos y respingos por sobre el tiempo y el espacio que harían improbable cualquier discurso de carácter histórico. Si en nuestra indagación psicológica nos limitásemos a la teoría de la expresión subjetiva, no podríamos construir una historia del arte que mereciese el calificativo de científica. Es necesario, entonces, volver a la vieja noción de "estilo", entendida como una forma peculiar de representar el mundo que caracteriza el arte de un pueblo y de un período, y que está además sujeta a transformaciones inducidas por los cambios histórico–sociales en el sentido más amplio, denso y complejo que queramos asignar al concepto de lo social. Tal idea de estilo es la que habrá de investigarse desde la perspectiva de la psicología. Pero recordemos que representación significa, para Gombrich, algo bastante más restringido de cuanto entiende la nueva teoría de la representación,

asentada en los trabajos de Louis Marin y de Roger Charrier (1994) —la cual, por el hecho de incluir dentro de su horizonte la idea de lo que se presenta a sí mismo representando, abarca fenómenos como los del arte abstracto del siglo XX, la música y cualquier aspecto de la *performance*—. Cuando habla de representación, en cambio, nuestro historiador del arte piensa tan sólo en aquella creación de sustitutos de la realidad percibida que ya expusimos al referirnos a sus *Meditaciones sobre un caballo de juguete*.[2] De manera que su abordaje psicológico de la cuestión habrá de tener en cuenta los problemas de la percepción visual por lo menos bajo tres aspectos: (1) el de la experiencia sensible directa del mundo; (2) el de su transposición artística, y (3) el de la nueva percepción de los resultados de semejante transferencia. Resulta evidente que uno de los tópicos más importantes a tratar será el del ilusionismo artístico, con el propósito de analizar los marcos psicológico–perceptivos que ayuden a explicar por qué la civilización europea desde el Renacimiento hasta el siglo XIX se planteó la creación de ilusiones visuales como

[2] Digamos, no obstante, que si tenemos en cuenta el modo en el cual Gombrich entiende la función de simbolización de las imágenes, como racionalmente distinta de su función representativa estricta pero, de todas maneras, fundida con ésta "apenas dejamos el plano del análisis racional" (Gombrich, 1986c: 214), nos percatamos de que la teoría actual de la representación no se encuentra tan lejos de las ideas de Gombrich al respecto, formuladas ya en 1948, año de la primera versión del ensayo citado. Allí mismo, Gombrich nos recuerda la ambivalencia de la palabra "representar" (Gombrich, 1986c: 214–215): "Sabemos que en la práctica mágica la imagen no sólo representa un enemigo sino que también puede tomar su puesto (por lo demás el término 'representa', en su sentido etimológico de re–presenta, aún conserva este doble significado). Sabemos que el 'fetiche' no sólo 'simboliza' la fertilidad sino que la 'posee'. [...] Donde, de hecho, no existe una separación nítida entre el mundo material, visible, y la esfera del espíritu y de los espíritus, no sólo los varios significados del término 'representación' pueden confundirse, sino que toda la relación entre imagen y símbolo asume un aspecto diverso. Para la mentalidad primitiva la distinción entre representación y símbolo es, por cierto, muy difícil".

fin del arte y por qué nuestra época ha convertido en algo trivial e indigno del arte auténtico esa misma pretensión (Gombrich, 1965: 8–10). Volvemos así al estilo para considerar las razones de la aparición y de la vigencia, prolongada por cinco siglos, de formas básicamente ilusorias de representar la realidad visual. Descartada cualquier argumentación evolucionista por el propio despuntar de un arte abstracto en la sociedad contemporánea, el desmontaje, en términos psicológicos, de los procesos concretos de elaboración y recepción de representaciones en el pasado nos ayudará a comprender mejor el papel y los significados históricos del arte. De tal suerte, una de las primeras teorías que nos permite aunar psicología, arte e historia es la de las expectativas fundadas en lo ya conocido con las cuales acometemos la observación de las cosas en nuestra vida cotidiana y las acciones consecuentes, es decir, el conjunto de suposiciones acertadas o erróneas que nos guían en cada uno de nuestros movimientos conscientes y que nos producen respectivamente sensaciones satisfactorias o frustrantes (Gombrich, 1965: 70–72). Gombrich cree que los fenómenos de comunicación y, por ende, la cultura y el arte que sobre ellos se asientan, están condicionados por aquel juego de éxitos y fracasos de nuestras expectativas e hipótesis empíricas. He aquí un hallazgo donde se produce el primer entrecruzamiento, fértil desde el punto de vista de la historia, de psicología y estilo.

> Un estilo, no menos que una cultura o que una mentalidad difusa, determina un cierto horizonte de espera, una actitud mental que registra cualquier desviación y modificación con la más aguda sensibilidad. Al relevar esas relaciones, la mente registra las tendencias. La historia del arte está llena de reacciones que sólo se pueden entender por esta vía. (Gombrich, 1965: 72)

Por esa razón, el claroscuro de Giotto pareció a sus contemporáneos un *summum* de realismo ilusorio hasta que la gran difusión del estilo giottesco en la segunda mitad del siglo XIV sació las ex-

pectativas y los artistas apuntaron a perfeccionar o a explorar recursos nuevos, como la perspectiva y la representación plástica del movimiento. Una vez dominados estos instrumentos a lo largo del *Quattrocento*, públicos y artistas de los siglos XVI y XVII se exigieron mayores alardes de ilusionismo, llegaron al límite de las posibilidades de la perspectiva con las vistas *di sotto in sù* pintadas en los techos de iglesias y palacios, indagaron los efectos de la luz dirigida y de las visiones nocturnas, multiplicaron los tipos fisonómicos para retratar todas las expresiones imaginables de los hombres, ahondaron en los problemas del color, de sus modulaciones y cambios por mezcla, por reflejos, por descomposición, por lejanía. La etapa última del itinerario ilusionista del arte europeo fue la pintura del impresionismo. Cada uno de estos descubrimientos técnicos y estéticos provocó el asombro y la admiración de los sucesivos coetáneos, al mismo tiempo que ensanchó sin cesar, durante cinco siglos, el “horizonte de espera” de la cultura artística de Occidente.

Arte e ilusión es un trabajo consagrado a estudiar los mecanismos perceptivos, empáticos y cognoscitivos que estuvieron involucrados en aquel proceso único de despliegue de los medios ilusorios en las artes visuales de la Europa tardomedieval y moderna: una indagación semejante se convirtió en el fundamento que permitiría trazar el devenir de las formas mentales complejas mediante las cuales los artistas y los contempladores del arte representaron y captaron la multiplicidad de lo real visible, a la par que se comunicaron, los unos a los otros, los significados que descubrían o asignaban al mundo. La historia del arte se convertía, por fin, en una ciencia precisa, dedicada a describir el sucederse de aquellas constelaciones psíquicas que Gombrich llamó *mental sets*, cuya descripción daría cuenta de un primer porqué y del cómo se habían constituido, habían perdurado y cambiado la percepción y la creación estéticas en la civilización europea (Ginzburg, 1986: 75–79). De ese bagaje ilusionista, construido a partir del Renaci-

miento y destruido por la revolución artística del siglo XX, elegimos el tema de la perspectiva, tratado en el capítulo "Ambigüedad de la tercera dimensión" del libro *Arte e ilusión*, para desplegar un ejemplo central del método y del razonamiento de Gombrich. Refuerzan nuestra selección dos circunstancias: la primera, que ese asunto de la representación del espacio tridimensional sobre un plano o sobre una superficie de dos dimensiones ha sido un punto clave en las investigaciones de Panofsky, otro científico de la tradición warburguiana; la segunda, que la perspectiva es una encrucijada tópica del Renacimiento y del mundo moderno, desde donde podremos dirigirnos fácilmente hacia las obras propiamente históricas de Ernst Gombrich. Ya dijimos que, para Panofsky, la perspectiva renacentista de punto de vista único y fijo era una forma convencional, entre otras igualmente válidas y desarrolladas también con el fin de representar las tres dimensiones del espacio real visible en un plano o en una superficie bidimensionales. Pero el estatuto de verdad de la perspectiva de punto de vista único no es una cuestión resuelta. Así como —según Panofsky, Merleau–Ponty y Herbert Read, por ejemplo— su carácter convencional prevalece y, por consiguiente, no podría aspirar a erigirse en solución universal del problema complejo de la percepción–representación del espacio, existen otros estudiosos del tema quienes ven en la perspectiva albertiana la fórmula verdadera que explica, bajo ciertas condiciones precisas de observación (igual que cualquier experimento científico), la percepción ocular de la profundidad de los objetos y de sus lejanías, al mismo tiempo que proporciona el mejor método imaginable para representar esas relaciones espaciales sobre una superficie. Ernst Gombrich se sitúa resueltamente entre los últimos especialistas, pues entiende que los artistas que inventaron la perspectiva buscaban sólo un procedimiento —y lo hallaron— que realizase la ecuación siguiente: dado cierto marco de experiencia (un ángulo de visión no mayor de 70°, una cierta distancia de los ojos respecto del cua-

dro destinado a la representación), "que la imagen apareciese como el objeto, y el objeto como la imagen. Logrado esto, [el arte de la perspectiva] hace una reverencia y se retira" (Gombrich, 1965:310). Las paradojas del tipo del pórtico visto de frente (Gombrich, 1965: 306–309), cuyas columnas debieran de disminuir de tamaño hacia los extremos pero que, en realidad, han de ser representadas con cuerdas de proyección cada vez más largas si deseamos cumplir las reglas estrictas de la perspectiva renacentista, se disuelven apenas consideramos que, o bien no hemos respetado aquellas condiciones iniciales de la observación, o bien confundimos las magnitudes percibidas con las efectivamente dibujadas merced a la proyección del objeto sobre la superficie del cuadro, ya que entre ellas no tiene por qué haber relación directa de proporcionalidad puesto que las primeras se vinculan con los ángulos de visión y dependen de la distancia entre el ojo y el objeto, mientras las segundas son líneas y dependen de las posiciones relativas entre el objeto y la superficie de proyección–representación.

> Esto es todo lo que la perspectiva puede pretender y, de hecho, pretende ser. Al tratarse de una consecuencia de nuestra incapacidad de ver más allá de los ángulos, una imagen perspectiva no puede existir por sí, como en cambio puede hacerlo un modelo tridimensional. [...] Pretender, por fin, que un cuadro sea colgado en una pared y sea observado desde cualquier punto de la habitación conservando la ilusión es pretender un absurdo. Tal vez en semejante pretensión se esconde aún el deseo de Pigmalión, vale decir, de que una imagen sea, más que una sombra, un pequeño universo independiente del observador. (Gombrich, 1965:306)

Ahora bien, podríamos preguntarnos, puesto que la perspectiva es el mecanismo más adecuado que se haya concebido para representar pictóricamente lo tridimensional, cuál es la razón debido a la cual observadores perspicaces de otras culturas, artistas japoneses o

pieles rojas por ejemplo, no cayeron de inmediato presa de la ilusión creada por la perspectiva, sino que rechazaron sus imágenes por inverosímiles. La respuesta es a la par psicológica y cultural: lo primero, porque las ilusiones del arte "presuponen un reconocimiento" de lo percibido (Gombrich, 1965: 314); lo segundo, porque esa acción de reconocer, sobre todo cuando ella se aplica a objetos extraordinarios más allá del horizonte cotidiano e impone, por lo tanto, una serie de operaciones complejas, está ligada a los contenidos propios de una cierta cultura en una época determinada. De ahí que sea necesaria una larga ejercitación de los observadores, garantizada por la producción artística de un lugar y de un momento histórico, antes de que un procedimiento técnico y estético provoque aquella ilusión para la cual ha sido concebido. Tal función la cumplieron, respecto del acogimiento definitivo de la perspectiva, los pavimentos con baldosas en fuga que sirvieron para ambientar tantas escenas, de exteriores e interiores, en la pintura del Renacimiento (Gombrich, 1965: 314–317). Pero, y éste es un punto esencial que aclara lo de la "ambigüedad" en el título del capítulo, la misma familiaridad con los dibujos en fuga que aseguraba el éxito de la ilusión perpectiva terminó imponiendo, a su vez, la conciencia del uso de un artificio, lo cual reinstalaba en la experiencia del observador la idea de que el cuadro u obra de arte no era sino una representación de lo real, un objeto consagrado a representar lo real por fuera de sí mismo. Cuando semejante fin del arte fue puesto en duda a partir de las últimas décadas del siglo XIX, las obras de la pintura apuntaron a quebrar la ambigüedad ilusión–representación en favor del concepto de una imagen entendida sólo como tela coloreada, como creación absoluta del hombre. Tal fue la intención de los artistas del cubismo, expresada en la ruina constante a la que se veía sometido, frente a sus cuadros, cualquier ensayo nuestro de ejercitar la capacidad de reconocimiento de un objeto a partir de las formas pictóricas (Gombrich, 1965: 340–343). Del cubismo al *action-painting* de los cincuenta, los artistas han

procurado obligarnos a interpretar los elementos plástico–visuales de sus obras únicamente "como huellas de sus gestos y de sus acciones", ya no más como recursos ilusorios. La conclusión de Gombrich posee un sentido histórico, enraizado en el viejo humanismo, que ilumina el papel del arte en la sociedad industrial:

> Si este juego tiene una función en nuestra sociedad, puede ser la de ayudarnos a "humanizar" las formas intrincadas y feas con las cuales nos rodea la civilización industrial. Aprendemos así a ver los hilos retorcidos y los mecanismos complejos como productos de la acción humana. Nos ejercitamos en una nueva clasificación visual. Los desiertos de la ciudad y de la fábrica se convierten en un bosque encantado. El hacer se resuelve en un imitar. (Gombrich, 1965:349)

Quedan entonces planteadas varias preguntas básicas respecto de las condiciones de producción, de los significados y propósitos de las formas ilusorias en el arte europeo moderno a partir del Renacimiento, interrogantes a los cuales deberá de responder la indagación histórica. Pero, entiéndase bien, se trata de una historia que se mantendrá atenta a iniciar siempre su decurso en el análisis de un fenómeno psicológico que involucra, ante todo, el acto de ver un objeto y de construir un sustituto que reproduzca lo esencial de ese mismo acto de visión. Claro que dicho fenómeno se encuentra espacial y temporalmente colocado, en una situación histórica que lo conecta con un pasado, con una tradición perceptiva y artística, y que lo proyecta sobre un tiempo presente donde la obra de arte, resultado de aquella interacción, contribuye a definir, a enriquecer y completar un mundo de experiencias, de ideas y de conocimientos. Ésta es la base de un legado nuevo con el que renace el juego de la permanencia y del cambio histórico, de la tradición y de lo inédito, una dialéctica que, en su velocidad y en su apertura a lo desconocido, abre los caminos, nunca transitados hasta entonces, de la vida moderna. Nos reencontramos de este

modo con el problema warburguiano por excelencia: el Renacimiento, su revivir de la tradición clásica y su alumbramiento de la modernidad, un asunto sobre el que Gombrich trabajó en la tetralogía que va de *Norma y forma* a las *Nuevas visiones*. Examinemos brevemente este *corpus*.

Para *sir* Ernst, los artistas del Renacimiento europeo se propusieron, sin titubeos, explorar los métodos, inferir las reglas y elaborar las herramientas del dibujo, de la pintura y del relieve que harían posible un dominio nunca visto de la mimesis ilusoria. Varios factores confluyeron en los Estados italianos y en las ciudades flamencas del *Quattrocento*, que dieron comienzo a ese proceso de conquista del mundo visible por medio de la representación, un fenómeno prolongado y extendido a toda el área de la civilización occidental durante cinco siglos. Primer factor, quizás, el mecenazgo de príncipes, mercaderes, guerreros, hombres de poder y riqueza, quienes anhelaban reproducir sus efigies y sus proezas o contemplarse paragonados a los ejemplos lejanos de la historia. Gombrich no cesa de poner el acento en tal sentido sobre varias interacciones: la de los comitentes y los artistas, la de las aspiraciones o planes políticos de los primeros y los programas iconográficos de los segundos, la del gusto de los unos y la búsqueda estética de formas siempre más avanzadas de la ilusión entre los otros (Gombrich, 1985b; 1986b; 1985a: 49–81). Segundo factor, el peso cultural extraordinario que, a través de una Europa dinámica de horizontes ampliados merced al comercio y la navegación, había adquirido la experiencia civilizatoria del mundo antiguo al punto de convertir su producción literaria, estética, científica, filosófica y religiosa en un conjunto de modelos cuya perfección los artistas y los intelectuales europeos desearon alcanzar o, muy pronto, superar. Gombrich destaca de qué forma los prototipos de la Antigüedad, especialmente los relatos que griegos y romanos habían dejado acerca del desarrollo de las artes en sus propias épocas (Gombrich, 1985a: 18–47), legitimaron y reforzaron el concepto de una evolución estética en el

sentido de un "progreso" de los recursos ilusorios (Gombrich, 1985b). Más aún, nuestro historiador descubre que, en rigor de verdad, sólo de la aceptación amplia de esa noción de progreso artístico hasta finales del siglo XIX, fundada por cierto en el establecimiento y universalización de tales normas de la representación mimetica, pudo nacer la propia condición de posibilidad de una historiografía científica de las artes (Gombrich, 1985b; 1985a: 205–232). Tercer factor, el nuevo interés de aquellos hombres hacia el conocimiento de la naturaleza, el cielo y la tierra, una atracción que se manifestaría no sólo por medio de la construcción de una ciencia y de una tecnología desconocidas hasta entonces, basadas ambas en una alianza inédita entre la reflexión y la sensibilidad, sino también por una indagación perceptiva del mundo cuyas conquistas se volcaban a las destrezas y a las realizaciones artísticas, y abarcaban desde las representaciones de la luz en los cielos, de las plantas, los animales y los cuerpos humanos en movimiento hasta el retrato de las fluxiones más recónditas y pasajeras del alma o bien la apariencia de las criaturas más fantásticas de las cuales resultara capaz la imaginación de los hombres. No es casual, pues, que Gombrich se concentre varias veces en la figura de Leonardo y en sus hallazgos científicos y pictóricos (Gombrich, 1985a: 85–113; 1987: 35–89), pero que, al mismo tiempo, se esfuerce por distinguir con claridad entre la experiencia del hombre de ciencia, sólo fiel a los datos y al orden de la naturaleza, y la del artista, quien no sólo había de servir a la representación exacta de lo percibido en homenaje a la recreación ilusoria de lo visible y viviente sino que debía de vérselas con el problema de la belleza, el equilibrio y la armonía sensibles (Gombrich, 1985b). En tal aspecto, Gombrich señala un nuevo pliegue de la cuestión del *Nachleben der Antike*, porque precisamente los restos conocidos del arte antiguo durante el Renacimiento proporcionaban los ejemplos más acabados de combinación entre mimesis ilusoria y equilibrio estético, de modo que los artistas modernos podían concebir como algo factible, aunque arduo, la

realización de obras de arte que fuesen un todo continuo y coherente de ilusionismo, proporción, fidelidad a la naturaleza y armonía plástica (Gombrich, 1985b; 1985a: 231–236; 1987: 91–126).

Nuevamente tras las huellas de Warburg y en el marco de lo que ha sido de continuo el lema inscripto en la puerta principal del Instituto, *Mnemosyne*, Gombrich, su director por casi veinte años y profesor en la Universidad de Londres de una materia sobre la tradición clásica y sus persistencias en el mundo moderno, volvió a encontrar en el *Nachleben der Antike* la experiencia cultural exaltante de una vida espiritual y de una axiología latentes que renacían en los hábitos y en las mentes de los europeos del 1400 y del 1500. Mas no sólo eso, que ya de por sí hubiese implicado dar cuenta de un movimiento único, asombrosamente fértil y bello en la historia de las civilizaciones, sino que *sir* Ernst demostró, una vez más, con estudios minuciosos de casos, los procesos por los cuales aquel contacto con los antiguos fue el catalizador que permitió a los modernos abrir un tiempo y construir una sociedad radicalmente nuevos. Claro que Gombrich analiza sobre todo el asunto en el plano artístico cuando explica, por ejemplo, las condiciones teóricas y prácticas del surgimiento del paisaje como género de la pintura moderna (Gombrich, 1985b), o cuando del mismo impulso que dirigía la restauración de los textos antiguos, de la ortografía latina y de la escritura, que por un equívoco se suponía hecha *all'antica*, nuestro investigador deriva asombrosamente el empuje que llevó a Brunelleschi y Alberti hacia la arquitectura dibujada y calculada *a priori*, conquista del diseño moderno (Gombrich, 1985a: 179–203). Las conclusiones del ensayo en el que se desmontan esos paralelismos de la lingüística y del arte de construir redefinen el Renacimiento mediante una combinación audaz, tendida entre lo pequeño y acotado de una situación que apenas involucraba a un grupo reducido de intelectuales en la Florencia de 1420 y lo enorme y dilatado que terminó siendo el Jano bifronte del movimiento de renovación cultural en la Euro-

pa del 1500. Tal vez la cita que sigue al respecto parezca demasiado larga, pero en ella se transparentar! el núcleo de la tópica renacentista y el abecé del método de Gombrich:

> es improbable que obtengamos una imagen clara de algún movimiento de la historia si no intentamos valorar las ventajas que ofreció a sus seguidores. Esas ventajas [...] pueden nacer del sentimiento de superioridad que se sigue incluso de una ligera mejora que hace que los métodos anteriores parezcan primero anticuados y pronto ridículos. Incluso la primera reforma humanista de la ortografía latina tuvo ese efecto de conocimiento superior respaldado por una genuina formación filológica y arqueológica. La reforma de la escritura tuvo la ventaja adicional de una mayor claridad y belleza. Ambas fueron de hecho un síntoma, pero no tanto de una filosofía nueva como de una actitud cada vez más crítica hacia la tradición, un deseo de erradicar errores que se habían ido introduciendo, de volver a mejores textos y a una visión nítida de la sabiduría de los antiguos. Las reformas de Brunelleschi fueron más lejos, pero en la misma dirección. Podemos calificar de mera moda el éxito de sus innovaciones arquitectónicas, aunque para él la erradicación de solecismos tales como el arco gótico, no sancionado por Vitruvio, fue una mejora genuina, una vuelta a la manera correcta de construir. En su reforma de los métodos pictóricos [la "invención" de la perspectiva] pudo sentir la certeza de haber descubierto realmente el instrumento que había permitido a los famosos maestros antiguos Apeles o Zeuxis engañar el sentido de la vista. Aquí había un progreso tangible y ese progreso actuó a su vez sobre la seguridad que tenían en sí mismas su generación y las que la siguieron. De la preocupación de una pequeña *brigata* de jóvenes arrogantes el Renacimiento se había convertido en un movimiento europeo, de atractivo irresistible. Pero quizá no sea una mera paradoja afirmar que ese movimiento tuvo su origen no tanto en el descubrimiento del hombre como en el redescubrimiento de los diptongos [latinos]. (Gombrich, 1985a: 202–203)

Sin embargo, en la consideración del doble papel del *Nachleben der Antike* —por un lado, confrontación de los europeos con un pasado propio absolutamente "otro" respecto del que era su presente en el siglo XV, por otro lado, vislumbre de la posibilidad real de pensar y hacer una historia del todo nueva y distinta respecto de cualquiera de los pasados que se quisiese tomar de referencia—, Gombrich abarca y supera el campo de las arres plásticas en el momento de tratar la que, según hemos visto, él mismo entiende como la segunda función de las imágenes (o bien, en el límite, la segunda vertiente del representar), a saber: la simbolización. Nuestro historiador realizó una de las revisiones más completas y claras de los sentidos del simbolismo en la civilización europea en un largo ensayo que dio su nombre al volumen *Imágenes simbólicas* (Gombrich, 1986b): a partir de la noción aristotélica del símbolo como metáfora y de los conceptos platónico y, más que nada, neoplatónico del símbolo, como esencia o idea viviente en el cielo, Gombrich describe la dilatada historia del modo como se asociaron las alegorías a la primera noción, de cómo se desprendieron las imágenes místicas, mágicas y emblemáticas del entusiasmo por el platonismo desde finales del siglo XV, de cómo los artistas hicieron converger o a menudo bascularon entre la una y la otra tradición para aumentar la belleza y pregnancia de sus alegorías o para descubrir la belleza manifiesta y oculta en el espectáculo del universo y, por fin, de qué manera los intelectuales modernos, de la Ilustración en adelante, mantuvieron relaciones conflictivas con ambos simbolismos y oscilaron desde el rechazo hasta la metamorfosis de las funciones simbólicas en el reino del sueño y del inconsciente. Un punto interesante, resaltado por Gombrich, es que —de modo equivalente a lo sucedido en el caso de la historia de la representación ilusoria, articulada con la idea del progreso y condición de posibilidad de una historiografía sistemática de las artes— también en cuanto se refiere al terreno del simbolismo un método de la historiografía artística moderna, la iconología ex-

trae su fundamento y define los límites de su aplicabilidad en aquella teoría renacentista tan compleja y polivalente de la imagen simbólica que acabamos de sintetizar (Gombrich, 1986b). Parece claro que el tema de la simbolización así entendido es *per se* un capítulo central del gran asunto del *Nachleben der Antike* que Gombrich cultiva en sus cuatro volúmenes mediante el análisis de situaciones concretas, tanto en su aspecto inmanente de relación entre el tiempo del Renacimiento y el pasado clásico (Gombrich, 1986b), cuanto en su faceta trascendente referida al despuntar de lo moderno a partir del *agón* que implicaba la confrontación de múltiples horizontes culturales (los paganos antiguos, de los cuales se contabilizan al menos dos, el platónico y el aristotélico, y los cristianos medievales, de los que también habría habido en juego como mínimo dos, el místico y el escolástico) (Gombrich, 1986b; 1985a: 157–176). Es posible que Ernst Gombrich haya alcanzado en su estudio sobre las cabezas grotescas de Leonardo (Gombrich, 1985a: 115–153) una confluencia máxima de temas, perspectivas y métodos de trabajo, pues allí los dilemas del ilusionismo y de sus potencialidades, dentro y más allá de la representación en sentido *estricto*, *se* encuentran entretejidos con las complejidades del símbolo en todas sus acepciones. El resultado de esa indagación concluye, en buena medida, el cuadro que Gombrich ha compuesto del significado histórico y artístico del Renacimiento: Leonardo reúne en su obra —la realizada y la proyectada merced al empeño de su imaginación creadora— los extremos y varios estadios intermedios de la experiencia cultural de aquellos hombres que franquearon el camino hacia el mundo moderno, observación y capricho, belleza y monstruosidad, equilibrio pasional y risa. Mientras glosa el elogio del vinciano al pintor como *dio e signore* de lo visible, *sir* Ernst dice:

> No puede carecer de significado que aquí, donde Leonardo presenta el manifiesto de la nueva concepción del arte, del arte como

> creación para satisfacer al creador, insista en el deseo del artista de ver no sólo bellezas que lo enamoren (como Pigmalión), sino "monstruosidades" que espanten, entretengan o susciten compasión. ¿Es de extrañar que encontremos difícil decidir si los dibujos grotescos deben interpretarse como bromas o como monstruos? El propio Leonardo dejó la cuestión abierta. Su mente era tan amplia, que previo incluso la posibilidad de sentir compasión hacia las creaciones de su propio capricho cruel. [...] Para su nueva concepción del arte, más como creación que como ilustración, el "garabato" podía convertirse en instrumento y señal de la imaginación libremente creativa.
>
> [...]
>
> Había algo de Próspero en Leonardo que le hacía disfrutar de su poder para conjurar tempestades y mandar despóticamente sobre Calibán. Si esto es cierto, los siglos pasados tenían razón al reconocer en el dibujo grotesco más repulsivo de Leonardo una creación de su mente no menos auténtica que la belleza inolvidable de sus ángeles sonrientes. (Gombrich, 1985a: 152–153)

Digamos, para terminar nuestro panorama de la historiografía de Gombrich, que, como en el caso de Aby Warburg, hay en su sucesor dos convicciones axiológicas que subtendieron todo su trabajo. Ambas están expresadas, clara, bella y sintéticamente, en una entrevista que Didier Eribon realizó a *sir* Ernst, publicada por primera vez en francés en 1991 (Gombrich y Eribon, 1992). *Prima*, Gombrich ve en el historiador del arte, que él mismo ha querido ser, la figura de un buceador de los valores defendibles de la civilización occidental, una civilización culpable de hechos horribles, por cierto, pero también creadora de un arte que enaltece a cualquier nombre en contacto con sus mayores realizaciones: "Tenemos que estar agradecidos por poder escuchar a Mozart o contemplar a Velázquez, y muy tristes por los que no pueden hacerlo" (Gombrich y Eribon, 1992: 166). *Secunda*, las investigaciones de una "psicología de la percepción estética" de validez científica universa) han contribuido a consolidar la adhesión de Gombrich a la que él llama "la

gran idea del siglo XVIII de una unidad de la humanidad" y que advierte socavada, en partes iguales, por los aparentes opuestos del racismo y del relativismo cultural (¿acaso la empresa de Warburg no puede ser entendida también como una búsqueda tenaz, probablemente en contra del biologismo cultural de Spengler a partir de 1920, de las continuidades entre los hombres mágicos y los hombres modernos, a la par que como rescate del sentido y de la vitalidad de la experiencia civilizatoria del Occidente moderno a partir del Renacimiento?). *Sir* Ernst compara a propósito un epigrama de Goethe, en el cual el poeta dice cómo había aprendido, leyendo a Plutarco, que todos éramos seres humanos, versus un pasaje de Hegel donde el filósofo negaba que se pudiese comprender a los antiguos por cuanto ellos representaron una etapa diferente de la de los modernos en la evolución del espíritu humano. ¿Qué duda cabe? Gombrich se coloca del lado de Goethe.

Magia, hermetismo y filosofía del Renacimiento en la obra de Daniel P. Walker y Frances Yates

La alusión a Próspero y Calibán en nuestra última cita nos devuelve al tema de la magia, preocupación constante de los investigadores del Instituto Warburg que dio frutos insospechados y renovadores de toda la historiografía cultural y filosófica europea después de los años cincuenta. Ya mencionamos algunas figuras —Saxl y Seznec, por ejemplo— cuyas contribuciones sirvieron como eslabones entre los trabajos de Aby Warburg de los diez y los veinte y ese otro florecimiento extraordinario del interés erudito por lo mágico que ha abarcado prácticamente toda la segunda mitad del siglo XX y aún no concluye. Jean Seznec, en particular, registró palmo a palmo los vaivenes de la transmisión y persistencia de las nociones divinas paganas en el Medioevo y en el Renacimiento. Lo hizo mostrando la aptitud de tales ideas y creencias para resistir a los ataques de la

religión cristiana merced al nudo de temor hacia las fuerzas incontrolables de la naturaleza que ellas revestían. Seznec volvió de tal suerte al topos warburguiano del miedo en el centro de la construcción de la cultura —*Timor fecit deos*, él nos recuerda (Seznec, 1983: 51)—, y probó además que la nueva frecuentación de textos antiguos redescubiertos del 1400 en adelante reforzó más que debilitó, en la mayoría de los casos, aquel desasosiego ancestral hacia las potencias de los astros y de lo oculto (Gombrich, 1992: 54–76). Pero, al mismo tiempo, el *Nachleben der Antike* hubo de contribuir al proceso de liberación de los europeos respecto de la autoridad intelectual de la Iglesia católica y preparó sus mentes para la renovación radical de los tiempos modernos (Gombrich, 1992: 215–225 y 261–265). Sobre la base de estas comprobaciones, Seznec colocaba nuevamente sobre una línea de continuidad, antes que de confrontación, el papel clave que había desempeñado la magia en el nacimiento lento y dificultoso de la ciencia moderna. Tal apreciación de lo mágico superaba, por cierto, el valor cualitativo de la obra monumental que, también en aquella época, Lynn Thorndike había dedicado al tema, visto aún desde la perspectiva de una lucha entre la racionalidad del pensamiento científico "verdadero" y las "falsas" supersticiones del mundo de lo oculto (Thorndike publicó a lo largo de más de treinta años, entre 1923 y 1958, ocho volúmenes sobre la historia de la magia y de la ciencia experimental, cuya fantástica acumulación de datos acerca de personas, libros, manuscritos y relaciones, sirvió como cantera principal de los estudios posteriores que criticarían aquella visión iluminista; Thorndike, 1923–1958). Allí radicaba entonces la hipótesis alrededor de la cual se concentraron, a partir de 1950, los esfuerzos de muchos especialistas en la historia cultural del Renacimiento y de la primera modernidad: la magia europea, revitalizada por la nueva circulación de textos antiguos en los siglos XV y XVI, no sólo acompañó toda la Primera etapa de elaboración de la ciencia observacional–matemática que hemos llamado revolución científica, copernicana, galileana,

baconiana (según dónde queramos hoy marcar el punto de inflexión definitivo que separó el pensamiento especulativo sobre la naturaleza del sistema aristotélico), sino que la concepción mágica dotó a la ciencia natural y a la filosofía moderna de un conjunto de categorías mentales —por ejemplo, la causalidad inmanente y la pregunta por la capacidad operativa del pensar sobre la realidad material del mundo— que siguen siendo en nuestros días inseparables de cualquier idea actualizada de la epistemología o de la ciencia, de su significado, sus objetos y sus métodos. Daniel Walker y Frances Yates, entre los ingleses, Eugenio Garin y Paolo Rossi, entre los italianos, desarrollaron distintos aspectos de esa gran hipótesis. Ocupémonos en este capítulo de los ingleses y dejemos a los italianos para iniciar el capítulo que sigue, cuyo tema será la presencia de la tradición del Instituto Warburg en la historiografía italiana.

En 1958, D. P. Walker publicó en Londres un libro sobre la magia "espiritual y demónica" en el pensamiento filosófico del Renacimiento desde Ficino hasta Campanella (Walker, 1958). Precisamente en las ideas mágicas de Ficino, Walker halló esa distinción que aparece en el título, que le sirvió como esquema básico para relatar la historia del asunto en el largo siglo XVI: (1) la "demónica" era la magia que apelaba al poder y a la influencia de ios "demonios" (*dáimona*) benéficos, las inteligencias que residen en los astros y los mueven, para operar ciertos efectos concretos u obtener ayudas en el mundo real de las cosas; (2) la "espiritual", en cambio, se basaba en el concepto estoico del "espíritu" cósmico, *Spiritus mundi*, que todo lo impregna desde los confines de las estrellas hasta lo más recóndito de la interioridad humana; Ficino pretendió aplicarla sobre todo dentro de los límites del alma, la privilegió respecto de la primera, siempre sospechosa de deslizarse hacia la idolatría, y la consideró una herramienta privilegiada para el mejoramiento del individuo. Parecería ser esta última variante, según Walker, no sólo la que dota a la magia en general de su teoría más coherente —pues se apoya en aquella idea del espíri-

tu cósmico y a partir de él explica las correspondencias, hasta ese momento misteriosas, entre el hombre y los demás seres del universo—, sino la que coloca a la magia en una encrucijada de saberes y de prácticas que a menudo la llevan a superponerse a la ciencia, a las artes y, por encima de todo, a la religión (Walker, 1958: 76–78). Walker trazó luego el devenir de ambas formas de la magia, independientes a veces, como cuando prevalece la forma demónica en Agrippa de Nettesheim y en Paracelso y, viceversa, cuando lo hace la forma espiritual con Pico, con los poetas (Scève, Pontus de Tyard), artistas (Parmigianino) y músicos (Zarlino) neoplatónicos del *Cinquecento*, o bien con algunos religiosos de uno y otro bando de la Europa cristiana escindida. Hacia el final del período, Walker reencontró la convergencia ficiniana de los dos tipos de magia en Bruno y en Campanella, claro que había ocurrido entre tanto una mutación importante en el sentido de que las operaciones mágicas apuntaban, mucho más que al interior de los hombres, a interferir en sus relaciones sociales, públicas e interpersonales, a introducirse dinámicamente en la marcha de la historia. Walker ha sintetizado el punto en lo que atañe a Campanella, aunque muy bien podría decirse lo mismo acerca de Bruno (cosa que enseguida veremos):

> La magia de Ficino, sea la espiritual cuanto la demónica, tenía el fin de producir efectos subjetivos; practicada dentro de un círculo aristocrático, debía purificar y elevar el espíritu y el alma. La atención de Campanella estaba principalmente dirigida a fines prácticos del tipo más diverso. Con sus escritos religiosos, él esperaba transformar el catolicismo, convertir y unir todas las religiones y las naciones del mundo. Con su magia, esperaba obtener el poder para actuar dicha conversión, ganándose la fe y el apoyo de quienes entonces poseían ese poder: el papa, el rey de Francia o Richelieu. Y con Urbano VIII estuvo muy cerca del éxito. (Walker, 1958:76–78)

Mas no sólo en este plano de la acción política la magia renacentista mantenía relaciones críticas con las religiones y la Iglesia. También en el plano de la especulación filosófica y científica, Walker apuntó a la inevitabilidad del conflicto entre magia y cristianismo. Porque, fuera espiritual o demónica, la magia creía posible el producir acciones idénticas a las del ente sobrenatural y ello abriría el camino hacia las actitudes deístas, cuando no directamente ateas. Asimismo, la forma espiritual permitía revelar muchos factores psicológicos (sugestión, poder de la fuerza imaginativa, poder evocativo de las palabras) de los fenómenos religiosos, tales como la estigmatización o las curas milagrosas, lo cual reducía peligrosamente la experiencia de la religión, casi hasta el límite del aniquilamiento de la figura divina. Por otra parte, el catolicismo conservaba un parentesco formal y efectivo con la magia en sus prácticas sobre el sacramento y el culto de la santidad, no obstante los esfuerzos de sus teólogos por demostrar que no había allí nada mágico. De manera que, y Pomponazzi ya se había dado cuenta de ambas cosas, o bien las propias búsquedas mágicas "desconstruían" las bases sobrenaturales de la religión, o bien, en una etapa mas avanzada de la crítica racional de los saberes tradicionales, magia y religión caían bajo los mismos mandobles de la incredulidad frente a la pregunta sobre la existencia real de las fuerzas ocultas (Walker, 1958: 236)

La obra de *dame* Frances Amelia Yates ha descubierto el escenario más dilatado que uno puede concebir para la magia renacentista. Por un lado, se trata prácticamente de toda la cultura: la filosofía y la religión (Walker, 1958: 83–84 y 106–111), de modo semejante al que ya puntualizamos en D. P. Walker; las ciencias y sus métodos, que los altos magos del Renacimiento procuraban unificar en una *tekné* omnicomprensiva de la memoria (Yates, 1974); las artes, que involucraban no sólo a las artes plásticas (Yates, 1993b), a la música y a la poesía (Yates, 1991), sino al teatro (Yates, 1969) y a las construcciones efímeras de las fiestas (Yates,

1993a); las costumbres y la sociabilidad, que se realizaban en el funcionamiento de academias, de cenáculos y de ocasiones para el ejercicio del arte suave de la conversación (Yates, 1947); la política y la guerra, que ponían en juego programas de reforma, alianzas y colisiones paneuropeas (Yates, 1981: 327–390). Todas estas actividades se encontraban en perpetuo contacto con las creencias y las prácticas mágicas, si acaso no estaban impregnadas por la magia al extremo de convertirse en su manifestación sublimada sobre aquellas esferas, religiosas, estéticas, morales y políticas. Por otro lado, la magia renacentista terminó abarcando desde las formas múltiples de la mántica hasta la astrología, desde la alquimia hasta la angelología, desde la fisionomía hasta la filosofía hermética, desde la pneumática y la hidráulica hasta el arte de la memoria, desde una técnica a la que hoy denominaríamos robótica mecánica hasta la teurgia. Hemos conocido esta omnipresencia estimulante y creativa de la magia en la civilización europea del Renacimiento gracias a los estudios de Frances Yates. Señalemos algunos de ellos.

En los años sesenta se ubican las dos obras capitales de *dame* Frances: el revolucionario libro sobre Giordano Bruno y el hermetismo, de 1964, y el trabajo de 1966 acerca de la historia de la mnemotecnia en la larga duración, desde la Grecia arcaica hasta el siglo de la Revolución científica. Decimos del primer libro que fue revolucionario porque presentó la figura de aquel filósofo mayor del Renacimiento bajo una luz nueva, la del mago de gran altura, investigador de la naturaleza a la par que reformador de la sociedad y de la religión. Yates ha mostrado que la generalización audaz del sistema heliocéntrico a todas las estrellas, convertidas en infinitos soles de infinitos planetas a su alrededor —llevada a cabo por Bruno para explicar la estructura del universo— no fue una intuición extemporánea, desprendida de su tiempo, ni una anticipación inesperada de verdades científicas por descubrir, por más genio y brillo que, con justicia, podamos atribuir a la perso-

nalidad de Giordano. Se trataba, en verdad, de una extrapolación, igualmente digna de nuestro entusiasmo, de varias ideas cosmológicas pertenecientes a una tradición intelectual que se remontaba a la Antigüedad y que es posible resumir en la noción, de cuño pitagórico, de la centralidad del Sol en el cielo. Aunque, en rigor de verdad, más que las escasas noticias de Pitágoras, fueron el *corpus hermeticum* —un conjunto de textos redactados en los siglos I y III de la era cristiana y atribuidos a un legendario Hermes Trismegisto quien habría sido contemporáneo de Moisés— y el *Himno a Helios*, escrito por el emperador Juliano el Apóstata a mediados del siglo IV, las fuentes principales donde se encontraba mejor expuesto aquel concepto de la supremacía solar. Copérnico, en el capítulo X del libro I del *De revolutionibus*, citó al Trismegisto entre sus antecesores partidarios del heliocentrismo (Yates, 1983: 180–186). Había sido Marsilio Ficino quien, en las últimas décadas del siglo XV, resucitó aquella constelación completa de citas, alusiones y textos, pues él tradujo y comentó en 1463, a instancias de Cosme de Medici, el *corpus hermeticum*, aceptando la datación remota que Lactancio y san Agustín habían hecho del conjunto y creyendo, por lo tanto, que se enfrentaba a la obra de un filósofo muy anterior a Platón del cual éste mismo y Pitágoras habían abrevado (Yates, 1983: 30–35). Ahora bien, el hermetismo llevaba consigo no sólo ideas astronómicas sino, y esto es capital para el cuadro íntegro de la filosofía bruniana que trazó Yates, una concepción vastísima de la magia como saber completo del mundo y como poder operativo del hombre sobre la realidad. Una magia que se confundía, así, con la totalidad especulativa y práctica de las religiones y que resultaba fácil y coherente tomar por una religión antigua, una *prisca theologia*, madre quizás de todas las religiones junto a la tradición mosaica del Sinaí (Yates, 1983: 31–80). Tales acercamientos al *corpus* de marras configuraron, en los sucesores de Ficino, Pico della Mirandola, Agrippa de Nettesheim, los cabalistas y magos del siglo XVI, una línea robusta

de pensamiento que es legítimo llamar hermetismo cristiano. Pues, según ese enfoque, el cristianismo habría sido, no obstante su carácter de verdad revelada y salvadora que la filosofía del *Cinquecento* no puso en discusión hasta Bruno, una síntesis y un despliegue de las verdades ya contenidas *in nuce* en los tratados herméticos (Yates, 1983: 200–221). Claro que Bruno dio un paso decisivo e inédito al pretender que la obra de Hermes Trismegisto contenía, en realidad, una revelación opuesta y superadora del cristianismo; más todavía, el auge de la religión cristiana había significado el eclipse del hermetismo que, desde la perspectiva del nolano, era la religión auténtica y liberadora de las energías más elevadas de los hombres; con su triunfo, la Iglesia había inaugurado un período de esclavitud física y espiritual para la humanidad, un ciclo oscuro del cual Bruno mismo acudía a rescatar a Europa mediante la reforma hermética del pensamiento, de la religión y de las costumbres (Yates, 1983: 239–296). Si bien la interpretación bruniana de los últimos tiempos ha disminuido la supremacía casi obsesiva del hermetismo en la filosofía de Bruno que Yates pensó haber develado (Ciliberto, 1992: 9–23), ello no resta importancia al trabajo de *dame* Frances porque subsiste como verdad adquirida en la historiografía del Renacimiento el peso de la tradición mágico–hermética en el *agón* cultural de los siglos XVI y XVII que ella descubrió y describió con tanto acierto (Ciliberto, 1992: 9–10). Gracias a la doctora Yates, nos hemos percatado de que esa corriente compitió en pie de igualdad con las tradiciones platónico–aristotélica y cristiana en la recomposición de los saberes que caracterizó e impulsó a la civilización europea en el comienzo de los tiempos modernos.

Para quienes hemos recorrido nuestros ciclos de enseñanza en la segunda mitad del siglo XX, la memoria ha tenido el papel de una facultad menor de la mente. Buena parte de la pedagogía que domino, y aún lo hace, la escuela donde nosotros estudiamos se ocupó de fulminar el aprendizaje "memorístico" y de propiciar su des-

plazamiento en beneficio de un raciocinio puro y algo descarnado. Hemos transformado la mnemotecnia en una especie de curiosidad de feria, de diversión para los días de lluvia, de patrimonio de excéntricos frecuentadores de los *mass media* como *Monsieur Champagne*. Sin embargo, durante siglos, por no decir un milenio o algo más —hasta la reforma rousseauniana de la educación—, las culturas de Occidente colocaron a Mnemosyne en el trono principal de la enseñanza. Así pues, en *El arte de la memoria*, Frances Yates recupera la historia de esa técnica hoy perdida y prueba que ella representó, en el pensamiento de los intelectuales antiguos, medievales y renacentistas, mucho más que un conjunto de reglas para recordar: era más bien una compleja *forma mentis*, un sistema no sólo de almacenamiento de información sino de asociación de ideas y hechos, de investigación e incluso de descubrimiento. Nacida de los primeros esfuerzos de Simónides en torno al año 500 a.C, admirada y cultivada por Aristóteles, Cicerón y Quintiliano, conocida por los escolásticos san Alberto y santo Tomás, la *ars memorativa* alcanzó su mayor florecimiento a finales del Medioevo y en el siglo XVI (Yates, 1974: 13–103). Raimundo Lull o Lulio, por ejemplo, la llevó a un estadio de excelencia en el 1300, cuando la asoció a esquemas geométricos y a series iconográficas e hizo de ella el *ars*, la lógica, el armazón categorial por antonomasia de todo conocimiento humano (Yates, 1983: 205–232). Un personaje extraordinario de la primera mitad del Cinquecento, Giulio Camillo Delminio, condujo la mnemotecnia a su *acmé*, la vertió en la imagen de un teatro cósmico–verbal en cuyas gradas ordenó y clasificó los conglomerados formados por las figuras y las palabras de todos los objetos del mundo; si esas cosas tenían un cuerpo y una cierta materialidad, la asociación estético–lingüística no ofrecía mayores problemas, pero, en el caso de las ideas, los conceptos, los entes abstractos, allí estaban el simbolismo y la alegoría que permitían construir aquellas simbiosis de imágenes y palabras. En el teatro de la memoria de Camillo prevaleció, por cierto, la última modalidad, y sus gradas se

habrían mostrado pobladas de dioses antiguos, héroes míticos, personificaciones de las virtudes, las ciencias y las constelaciones, si el bueno de Giulio hubiese cumplido las promesas hechas al rey Francisco I de Francia de fabricar efectivamente dicha fábrica de la memoria (Yates, 1983: 157–203). De Lulio y de Petrus Ramus partió, más tarde, Giordano Bruno quien otorgó a la *ars* el carácter mágico operativo de una herramienta psíquica, capaz de actuar en el interior del alma individual y de prepararla para su unión con el alma del mundo. Con lo cual vuelve a aparecérsenos el tema de la magia y de la reforma religiosa de la sociedad europea, porque, dice Yates, una memoria como la estudiada y celebrada por Bruno, "habría de ser la memoria de un hombre divino, de un mago con poderes divinos por los que su imaginación se elevaría hasta las operaciones de las potencias cósmicas" (Yates, 1983:261). Y sigue de inmediato *dame* Frances:

> En este sentido la visión bruniana de un universo animístico recorrido por unas mismas leyes mágico–mecánicas, es una prefiguración, en términos mágicos, de la visión del siglo XVII. Pero el interés principal de Bruno no era el mundo exterior, sino el interior. Y en sus sistemas de la memoria vemos el esfuerzo por poner en obra las leyes mágico–mecánicas, no externamente, sino dentro, mediante la reproducción psíquica de los mecanismos mágicos. La traducción a términos matemáticos de esta concepción mágica ha sido lograda solamente en nuestros propios días. El supuesto bruniano de que las fuerzas astrales que gobiernan el mundo externo operan también en el interior, donde se las puede reproducir o aprehender a fin de que obren una memoria mágico–mecánica, parece ponernos curiosamente en las inmediaciones de las máquinas inteligentes que son capaces de hacer, por medios mecánicos, muchos de los trabajos del cerebro humano. (Yates, 1974:261–626)

No resulta caprichoso sentir en esta tensión a la que se refiere Yates un eco del arco que Aby Warburg tendía entre el rayo serpiente de

los hopis y el cobre serpentino de Edison. Magia y ciencia, nuevamente, extremos de la evolución civilizatoria de la humanidad que los intelectuales y artistas del Renacimiento supieron armonizar y poner como testimonio de una encrucijada cultural única, de una confluencia nunca vista de caminos y tradiciones, tan contradictorios que a menudo buscaban eliminarse los unos a los otros. De ese nudo habría de partir también un rumbo radicalmente distinto, tampoco visto ni oído hasta entonces, como el *iter de* los modernos en procura del dominio efectivo de la naturaleza y de la construcción de una sociedad cuyos fines no eran sino su justicia y su belleza inmanentes. Lo que Yates involucra bajo el nombre de magia o, mejor, de "filosofía oculta" renacentista, sobre la base de la obra homónima de Agrippa de Nettesheim, tuvo un papel, inesperado y desconocido hasta la aparición de los estudios de *dame* Frances, en aquel proceso de ilustración y conquista humana de lo real (Yates, 1982: 11–19). La filosofía oculta proporcionó los marcos, las ideas que hicieron pensable y concebible al hombre demiurgo. Lo realizó inseminando utopías, en el caso de la *Atlántida* de Bacon (Yates, 1982: 290–292), o metáforas de las facultades psíquicas consagradas a un saber y a una ciencia en vías de renovación, como en los aguafuertes de Durero *Melencolia I* y el *San Jerónimo en el estudio* (de los que Yates propone una relectura vinculada al *De occulta* de Agrippa y diferente de la que expusimos de Klibansky, Saxl y Panofsky; Yates, 1982: 90–108); inseminando también la poesía de Spenser (Yates, 1982: 172–175 y 186–188) o el teatro de Shakespeare mediante personajes que representan las variantes, las polaridades, las grandezas y las amenazas terribles de las vidas mágicas, desde Macbeth, presa del maleficio y de las brujas, hasta Próspero, prototipo del mago benefactor y virtuoso (Yates, 1982: 218–276). En semejante acercamiento del drama shakespeariano tardío al hermetismo, Yates descubre también las huellas del proyecto político–cultural del infortunado príncipe Enrique, hijo de Jacobo I Estuardo, un plan que aspiraba a la consecución de la paz europea sobre la

base de la tolerancia y de la libertad especulativa que sólo una interpretación hermética de las religiones podía asegurar. *Dame* Frances se autoriza a establecer paralelos con la época actual y el destino del proyecto tolerante y liberador de los últimos modernos:

> Quienes hemos visto el colapso de ese sueño, hundido en guerras espantosas y terribles cacerías de brujas, podemos volver a las últimas obras de Shakespeare con una comprensión más profunda del filo peligroso por el cual avanzaban. [...] Shakespeare tuvo la visión de una amplia paz imperial, en el sentido religioso, a punto de conseguirse. Su fracaso, y el fracaso de los jóvenes en quienes puso su esperanza emerge como una tragedia shakespeariana de vasta escala. (Yates, 1986: 168)

Fue quizás en la investigación sobre programas políticos del Renacimiento tardío, siempre a partir de la hipótesis de una fuerte gravitación de la filosofía hermética, donde el trabajo de Yates nos ha dado a conocer sus resultados más asombrosos, más raros y alejados de cualquier fundamento en interpretaciones clásicas o prestigiosas del Renacimiento, pero no por eso menos anclados en una concatenación verificable de hechos e ideas. Me refiero a su libro *El iluminismo rosacruz*, en el cual *dame* Frances ha demostrado la existencia real del huidizo grupo de los rosacruces a comienzos del siglo XVII y la amplitud geográfica que tuvo su actividad en Europa (Yates, 1981: 270–285), ha identificado al autor de uno de los textos básicos del rosacrucismo en la persona de Juan Valentín Andreas (Yates, 1981: 47–59), ha analizado la derivación de los manifiestos del movimiento desde ese mismo texto (Yates, 1981: 60–80) y, por último, ha probado que los rosacruces fueron los inspiradores de una política de alianzas bélicas y culturales cuyo fin consistía en poner freno y derrotar la ofensiva absolutista, católica e intolerante de los Habsburgo. Federico V, elector del Palatinado, y su esposa Isabel, hija del rey Jacobo I, encabezaron el primer y desdichado ensayo de ese experimento durante

el episodio trágico de la "monarquía de invierno" en Bohemia, que las fuerzas de la reacción demolieron en la batalla de la Montaña Blanca, en las afueras de Praga, en 1620) (Yates, 1981: 13–46).

> Como los arqueólogos que excavan por capas sucesivas bajo la historia superficial de los primeros decenios del siglo XVII, precisamente antes de que estallara la Guerra de los Treinta Años, hemos encontrado toda una cultura, toda una civilización cuyo recuerdo se había perdido, la cual no es menos importante por haber tenido una vida breve. Podemos llamarla la cultura rosacruz [...] El aspecto más interesante del movimiento rosacruz es [...] su insistencia en que es inminente una época de gran ilustración. El mundo, acercándose a su fin, recibirá una nueva iluminación, que consistirá en una inmensa expansión del progreso del conocimiento logrado en el período renacentista precedente. Muy pronto se harán nuevos descubrimientos y comenzará una nueva era. Y esta luz brilla tanto hacia adentro como hacia afuera: en el primer caso revela al hombre las nuevas posibilidades que están latentes en él mismo, y le enseña a comprender su propia dignidad y valor y el papel que está llamado a desempeñar en los designios divinos. (Yates, 1981: 282 y 284)

Salvo en su componente teísta, nos reconocemos sin demasiada dificultad en estos designios y ecos ya plenamente modernos.

Rudolf Wittkower: correspondencias estéticas y nueva incursión al topos *de la melancolía*

En 1949, el Instituto Warburg editó *Principios arquitectónicos en la edad del humanismo* (Wittkower, 1949) una pieza original y novedosa en la que Rudolf Wittkower exhibió una trama de dibujos, edificios, discursos teóricos del arte y de la arquitectura, nociones musicales e ideas filosóficas extraídas de la tradición

pitagórico–platónica, con el fin de descubrir, en primer lugar, los principios rectores del diseño y de la *praxis* en el arte de construir durante el Renacimiento. En segundo término, Wittkower consiguió demostrar la unidad estética que artes aparentemente tan dispares como la arquitectura y la música habían alcanzado en aquel tiempo merced a la sujeción de ambas a un sistema proporcional común; esto es, a un conjunto de relaciones aritméticas que regían al mismo tiempo las relaciones visuales del diseño arquitectónico y las auditivas del contrapunto musical. Según los intelectuales y artistas de la edad del humanismo, el núcleo de aquella unidad cultural que se manifestaba en las ideas y en las realizaciones artísticas de su época residía, por lo tanto, no en una raíz emocional del impulso estético vivificada por alguna fuente situada en el campo de la imaginación humana, sino que se identificaba más bien con la constelación abstracta de formas armónicas, alumbrada por la mente divina y a partir de la cual el dios creador había realizado y ordenado todas las cosas del mundo. De tal suerte, la idea de que la visión de la fachada de un edificio cualquiera, proyectado o ejecutado por los arquitectos italianos desde Alberti hasta Palladio, pudiera suscitar en el observador una sensación de armonía visual que hiciera resonar en su interior notas ubicadas en los intervalos correspondientes perfectos, no era una noción superficial en el Renacimiento; al contrario, ella encerraba un *desideratum* activo, un objeto afanosamente buscado y construido por la práctica artística, pues se trataba de representar en la obra de arte, por alejada que ésta pareciese de la mimesis de lo sensible, la armonía integral, material y eidética, del universo.

> De todo lo dicho hasta ahora, se deducirá que la analogía renacentista entre las proporciones auditivas y visuales fue mucho más que una especulación teórica; en efecto, constituye un solemne testimonio de la fe en la estructura armónica y matemática de toda la creación. (Wittkower, 1949: 118)

Tras las huellas de Klibansky, Saxl y Panofsky, Rudolf Wittkower y su esposa Margot realizaron durante varios años una investigación (Wittkower y Wittkower, 1963) a la que bien podríamos denominar el trabajo empírico y de campo que completa el panorama teórico y filosófico expuesto en *Saturno y la melancolía* (Jackson, 1989). Pues los Wittkower pasaron revista y registraron, desde la Antigüedad hasta fines del siglo XVIII, los casos conocidos de asociación entre las vidas de artistas y algún tipo de conducta excéntrica, de tal manera que sobre esos datos fuese posible probar o discutir los límites de la verdad de las relaciones establecidas en *Problemata XXX*, vínculos que el romanticismo convirtió en una especie de dogma moderno sobre el temperamento extraño y lunático de los artistas (nótese que el psicoanálisis no hizo más que desplazar la excentricidad al campo de la neurosis sublimada, sin afectar para nada el corazón de la creencia en torno a la locura implícita en la personalidad artística) (Wittkower y Wittkower, 1963: 269–275). Como quiera que sea, también la evolución social del artista europeo, desde la condición de artesano sujeto a las corporaciones y al mecenazgo hacia la de hombre libre y genial que cultivaría expresamente el Renacimiento italiano, influyó en el sentido de acrecentar no sólo la sensación de extrañeza que provocaban los caracteres artísticos, sino también las posibilidades reales que tenían de caer en el desarraigo social y en la alienación. De modo que los Wittkower empiezan por exponer el dinamismo de los lazos que unieron a comitentes y artífices a partir del 1500; esa inestabilidad dio lugar a una multiplicación de los viajes y los contactos, así como al aumento de las ocasiones de aislamiento y de creación solitaria. Desfilan luego las rarezas, las obsesiones, las manías: la angustia de Miguel Ángel, el distanciamiento de Leonardo, las fobias de Pontormo, la pasión por la alquimia del Parmigianino, el coqueteo de Cellini con la nigromancia. La melancolía patológica remata el espectro, de Hugo van der Goes hasta los tristes sin remedio del siglo XVII y el

escultor de maravillas y monstruos fisionómicos, Franz Messerschmidt. Suicidio, libertinaje sexual y religioso, sodomía, delincuencia, robo, bandidaje, vicio, juego son otros tantos hitos que Margot y Rudolf exploran para concluir en la descripción de la celotipia, de las batallas psicológicas que se entablaban en las academias de los siglos XVII y XVIII y cuyos efectos sumían a los artistas en el hambre y la miseria o los elevaban a cúspides nunca antes experimentadas de fama y riqueza. La conclusión de los Wittkower deja abierto el asunto de la realidad o irrealidad de una locura básica en la psique de los artistas del Occidente moderno:

> Quisimos comunicar lo que cuentan las fuentes acerca del carácter y la conducta de los artistas. Para juzgar y valorar este material se precisa un conocimiento del ambiente de los artistas, de las creencias y convicciones vigentes en una época dada, del pensamiento filosófico y de las convenciones literarias. Lo que vemos tomar forma es un modelo válido para todas las relaciones humanas: es una mezcla de mito y realidad, de conjeturas y observaciones, de ficción y experiencia lo que definió, y aún define, la imagen del artista. No hubo nunca ni habrá jamás una respuesta definitiva al enigma de la personalidad creativa pues, para concluir con una cita de Turner, aquel artista muy grande y muy "loco": "El arte es una profesión singular". (Wittkower y Wittkower, 1963: 275)

Palabras, imágenes, contextos e intenciones: la historia del arte según Baxandall y Alpers

Una complejidad nueva adquirieron los estudios de raíz warburguiana cuando dos investigadores vinculados con el Instituto se sintieron atraídos hacia algunas cuestiones abiertas por el "desafío semiótico". Me refiero al inglés Michael Baxandall y a la historiadora ruso–estadounidense Svetlana Alpers, hoy profesores, ambos,

en la Universidad de California en Berkeley y directora, la última, de la revista *Representations*. En 1971 y 1972, los trabajos iniciales de Baxandall se centraron en las relaciones entre práctica de la pintura y palabras e ideas puestas en juego por artistas y críticos en los tiempos preclásicos del Renacimiento, de Giotto a Botticelli. El libro *Giotto y los oradores* (Baxandall, 1966) se inicia con un análisis lingüístico de los primeros textos que los humanistas, de Petrarca a Leon Battista Alberti, dedicaron a la crítica de la pintura: primero, las palabras de un latín remozado definen el horizonte semántico dentro del cual los literatos procuraban comprender y explicar los nuevos fenómenos del arte en el *Trecento* y el *Quattrocento*. Luego, las oraciones periódicas que establecían vínculos condicionales, concesivos o comparativos entre dos o más unidades básicas de sentido —fórmula inspirada en los ejemplos de Cicerón— suministraban el marco formal y estético apto para enriquecer mediante inducciones y símiles la experiencia artística de la primera pintura renacentista. Por fin, esa misma retórica de la comparación establecía un campo dilatado de prácticas discursivas donde las letras y la pintura confluían en el esclarecimiento mutuo de sus métodos y de sus contenidos, operaciones avaladas merced a la autoridad del apotegma de Horacio: *ut pictura poesis*. La segunda parte del libro desarrolla ya el mundo de los significados culturales que los humanistas asignaron a la pintura de sus contemporáneos, mediante un examen bifronte de esa producción que, por un lado, se basaba en dos modelos antiguos, el de la historia progresiva del arte a la manera de Plinio (Petrarca, Filippo Villani) y el del género poético de la écfrasis (Crisoloras, Guarino de Verona). Este examen buscaba, por otro lado, fundamentar la excelencia y belleza del arte visual de su tiempo, o bien en su correspondencia biunívoca con la poesía (Bartolorneo Fazio), o bien en una teoría nueva del valor liberador, psíquico y cultural de la sensibilidad cultivada por la pintura (Lorenzo Valla). Claro que el *acmé de* la visión humanista de la pintura sólo se alcanzó en la segunda parte del tratado *De pictura*, escrito

por Alberti en 1435, un literato que era también artista plástico y arquitecto. Alberti definió allí los elementos básicos de la composición pictórica a partir de un *paragone* estricto con la composición literaria, de manera que se cierra, cíclicamente, en un símil lingüístico del propio *Quattrocento*, la indagación abierta por el análisis de textos críticos del Renacimiento en términos de la lingüística actual. Para Alberti, el cuadro se desmonta en los cuerpos representados, los cuerpos en los miembros que los componen y los miembros en los diversos planos pictóricos que los envuelven, igual que el período de un discurso se desarma en cláusulas, las cláusulas en frases y las frases en palabras. La síntesis que Baxandall realiza de su periplo historiografía) evoca la ambivalencia resaltada por Aby Warburg:

> *De pictura II* y su sistema de composición pictórica global es el fruto de la crítica de arte humanista ya que, como noción, es un logro humanístico, algo no–clásico surgido a partir de los componentes neoclásicos y dentro de líneas neoclásicas. [...] Alberti hace uso de [as imágenes humanísticas, invierte la analogía pintura–escritura convirtiéndola en analogía escritura–pintura, y tiene la osadía de reclamar para la pintura una estructura similar a la de aquellas equilibradas oraciones periódicas con las que los humanistas habían expresado de continuo esa analogía. (Baxandall, 1966: 195–196]

En el libro *Painting and experience in the Fifteenth Century* [Pintura y experiencia en la Italia del siglo XV], de 1972 (Baxandall, 1974), Baxandall parte de las condiciones económico–sociales de la producción pictórica en el *Quattrocento*, recuerda el carácter de objeto de transacción, con un precio y una calidad de materiales escrupulosamente determinadas entre el comitente y el artista que entonces tenía un cuadro, y de inmediato pasa revista a todos los horizontes de expectativas que, por medio del estilo, de la representación del espacio, de las proporciones o de las variantes del

tema, se suponía que debía de llenar la obra encargada. Por ejemplo, el interés por la arquitectura urbana y los modelos de la Antigüedad, la pasión por los caballos y las artes ecuestres, las sutilezas del comentario de las Escrituras que bien podía distinguir cinco instantes sucesivos de emociones diferentes en el acto de la Anunciación y diseñar cinco tramas de gestos asociadas (Baxandall, 1974: 45–56), el amor por las telas y el deleite frente a los colores de la pintura, el gusto por el cálculo que se ejercitaba tanto en los libros de contabilidad cuanto en las mediciones ópticas de las profundidades representadas por la perspectiva. En un procedimiento inverso al de *Giotto y los oradores*, Baxandall remata su explicación de los lazos entre pintura y experiencia social en el siglo XV mediante el reordenamiento terminológico de todas las articulaciones estético–sociales descriptas (Baxandall, 1974: 109–153). Lo hace sobre la base de textos críticos que pretendían sintetizar, ya a finales del *Quattrocento*, el novísimo proceso cultural que habían protagonizado los artistas plásticos de la Italia renacentista. A partir de esos fragmentos literarios (sobre todo de una cita extraída del comentario de Cristoforo Landino a la *Divina Comedia*), Baxandall reconstruye los sentidos de palabras como "imitador de la naturaleza", "relieve", "variedad", "perspectivo", "gracioso", "amante de las dificultades", "ornado", "escorzo", vocablos que no sólo permiten reconstruir mejor la experiencia artística de comitentes y productores en aquel tiempo y lugar, sino que se encuentran todavía en la base de nuestras propias categorías críticas e historiográficas.

En 1985, Baxandall editó un estudio teórico acerca de una privilegiada entre tales formas categoriales del género histórico–artístico: el concepto de intención (Baxandall, 1991). Por supuesto que nuestro autor no aspiraba allí al extremo metodológico, tan frecuente y tan absurdo, de reducir la explicación a la intención única y omnicomprensiva del artista, sino que intentaba mostrar la

eficacia de un conocimiento histórico de la pintura que dilucidase el entretejido de intenciones dispares correspondientes a todos los actores del hecho artístico, y que la obra o producto del arte apunta siempre a satisfacer. "Dar cuenta de una intención no es contar lo que sucedió en el espíritu del pintor, sino construir un análisis capaz de exponer los medios de los cuales él disponía y de los fines que él perseguía, tal cual los inferimos a partir de una relación entre un objeto y sus circunstancias identificables" (Baxandall, 1991: 179). No sólo los propósitos de los creadores-productores, entonces, habrían de tomarse en consideración, sino los fines de los comitentes, de los propietarios (no siempre coincidentes estos dos últimos), de los usuarios–observadores, de los críticos y de los estetas especulativos. Baxandall deduce el esquema general de las intenciones en juego alrededor de una obra, la grilla de las causas y las formas resultantes, a partir de la inspección de un caso paradigmático: el proceso técnico y económico que, de 1873 a 1889, llevó a la construcción del puente ferroviario metálico sobre el río Forth en Escocia. El secreto del método para explicar la forma del puente radica en la identificación de los siguientes aspectos de su historia: el problema básico que el ingeniero Benjamin Baker debía resolver en la ocasión, las interferencias de dificultades secundarias, las ideas que se pusieron en juego para arribar a soluciones complejas de muchas variables y la particular cultura tecnológica e histórica que Baker poseía y de la cual se desprendieron aquellas ideas. El modelo se extiende, acto seguido, a la comprensión histórica de las obras de la pintura, pues "el tejido de la intención humana es lo que generalmente constituye uno de los temas más profundos de un buen cuadro" (Baxandall, 1991: 78). Los tres ejemplos estudiados desandan el camino de la historia del arte, porque primero se descubre la estructura intencional del cuadro cubista *Retrato de Kahnweiler* de Pablo Picasso, luego la de la tela dieciochesca *Dama que toma el té* de J. B. S. Chardin, y al fin la de la tabla renacentista *El bautismo*

de Cristo de Piero della Francesca. La consideración de la primera obra permite advertir hasta qué punto algunos pintores activos de comienzos del siglo XX en Francia se plantearon, sin medias tintas ni postergaciones, un conjunto de problemas —la tensión entre la bidimensionalidad de la tela y la tridimensionalidad de la representación, la contradicción entre la duración y el instante en el acto de contemplación pictórica, la supremacía del color o de la forma— cuyas soluciones simultáneas implicaron una de las inflexiones más radicales y dramáticas en la historia de los estilos. Pero, precisamente como esos artistas percibieron, con fuerza y en toda su desnudez, el carácter problemático de las búsquedas plásticas que los apasionaban a ellos, a sus *marchands*, a sus críticos, a su público, es este ejemplo el que sirve a Baxandall para mostrar que las intenciones artísticas son elementos dinámicos que mudan al impulso de los experimentos sucesivos que los pintores realizan cuando transforman sus obras en soluciones de problemas propios del arte que practican. Al mismo tiempo, la inserción en una red intencional de la forma en que Picasso se remitió al trabajo previo de Cézanne con el fin de explorar las versiones anteriores de sus mismos dilemas pictóricos, revela a Baxandall la inoperancia cognitiva de la noción tan común y corriente de "influencia" de un pintor X sobre un pintor Y (más bien, por el contrario, la acción se desenvuelve en el sentido inverso: Y elige en la obra de X los rasgos que le interesan con vistas a la solución de sus nuevos problemas). El cuadro de Chardin, por su parte, brinda el campo apropiado al examen de una *vexata quaestio* de la historiografía del arte, la de la relación entre las artes visuales y las ideas filosóficas, dado que Baxandall encuentra algo más que una sintonía entre el empirismo de Locke y el desmenuzamiento de las sensaciones de color y textura que suscita la pintura de Chardin. Las conclusiones, fundadas en evidencias documentales que aproximan textos, imágenes y palabras a uno y otro lado de la frontera entre la filosofía y la práctica artística del siglo XVIII, apuntan a

mostrar de qué manera el tejido de las intenciones reproduce la complejidad articulada y el grado de fluidez de la comunicación entre formas separadas de la actividad humana en un período y una cultura determinados. La tabla de Piero, por último, induce a Baxandall a aplicar el modelo a una obra de un tiempo remoto, con lo cual quedaría probado, hasta cierto punto, que la identificación de las intenciones explica también los productos artísticos de una cultura marcada por la alteridad respecto de nuestra época. Asimismo, la confrontación del *Bautismo* representado por Piero con el texto evangélico que relata ese acontecimiento de la vida de Cristo, esa sencilla operación de acercar la imagen y el relato, basta para exhibir la complicación innecesaria de varios abordajes iconográficos del cuadro como si se tratase de un *rebus* histórico–simbólico. Baxandall concluye reivindicando su método de "crítica inferencial" debido a la calidad dialógica que hace de él un instrumento democrático de conocimiento.

> Cuando se vuelve a los orígenes de la historia del arte y de la crítica de arte modernas, los cuales se sitúan en el Renacimiento, uno se percata de que ellas nacieron realmente de la conversación. [...]
>
> Después de todo, si no fuera por ese deseo de diálogo, ¿por qué habríamos de librarnos a un ejercicio tan difícil e insólito como el de hablar de las pinturas? Pretendo entonces que la crítica inferencial no sólo es racional sino sociable. (Baxandall, 1991: 223)

El último libro de Baxandall que conocemos, *Las sombras y el Siglo de las Luces*, publicado en 1995, se ocupa de las ideas del siglo XVIII acerca del valor cognoscitivo que poseen las sombras en los objetos, o las proyectadas por ellos en superficies próximas para llegar a saber, fundadamente, algo sobre las formas de tales objetos. Si bien el *rilievo* resultante del claroscuro, que exploraron y representaron los artistas toscanos de Giotto en adelante, así como las indagaciones de Leonardo alrededor de la sombra apuntaron a producir y refor-

zar los efectos ilusorios y los reconocimientos unívocos de objetos tridimensionales representados en un plano, sucede que Locke y, luego de él, sus herederos empiristas e ilustrados, formularon de manera explícita aquella pregunta por las inferencias legítimas que nuestra mente puede realizar a partir de la percepción de las sombras y ubicaron las respuestas correspondientes en el centro de sus teorías del conocimiento sensible. La manera dramática de expresar el asunto consistió en reducirlo a la llamada Duda o Cuestión de Molyneux, propuesta por un lector dublinés de ese apellido al filósofo Locke, mediante la cual se interrogaba por la posibilidad de que un ciego que recobrase la vista reconociese los objetos, hasta ese momento identificables por el tacto, sin palparlos y con sólo ver los juegos de luz y sombra en su superficie. Los teorizadores de la pintura, en sus tratados, con reflexiones y recetas y la práctica misma de los pintores, pusieron al alcance de los filósofos experimentos, casos reproducibles y también modelos realizados en los cuadros, sobre cuyas bases y resultados podía investigarse material y directamente la potencialidad gnoseológica de la percepción de sombras puesta en juego de modo tan agudo por la Cuestión de Molyneux. Lo interesante del trabajo de Baxandall es que nuestro historiador expone también las experiencias y las teorías más recientes de la psicología y de la comunicación que conciernen a la captación de las sombras; consigue probar gracias a ello que, en rigor de verdad, las respuestas actuales reproducen las disparidades y perplejidades del siglo XVIII, de suerte que parecería que continúa abierta la Cuestión de Molyneux, o quizás que la sensibilidad teórica y práctica, volcada en el arte de la pintura del Siglo de las Luces, habría llegado hasta la frontera más lejana posible en cuanto a lo que nuestra mente cognoscente es capaz de obtener de la consideración de las sombras. Baxandall ha presentado una madeja intrincada de historia del lenguaje, historia de las ideas, historia de las técnicas y de las realizaciones artísticas, confrontadas con la ciencia contemporánea de la psicología perceptiva: su método es más denso y complejo que

el de Gombrich, pero el problema histórico–artístico que se estudia pertenece al mismo tipo de asuntos que han atraído a *sir* Ernst; aunque las soluciones de Baxandall nos resultan, en este caso, menos precisas, demasiado condicionadas quizás por la lógica circular que suele amenazar al pensamiento racional en el *linguistic turn*: ida de las palabras a las cosas y vuelta de las cosas a las palabras, circuito donde pueden quedar aprisionados los discurrires secuenciales y paralelos con los que la mente demuestra la verosimilitud de sus construcciones siempre aproximadas —aunque siempre más próximas a lo largo de la historia— al núcleo de lo real.

Nuevamente, el fin de nuestros argumentos inmediatos ha de servirnos para introducir al autor que sigue, en este caso Svetlana Alpers y su libro *El arte de describir. El arte holandés en el siglo XVII* (Alpers, 1987) publicado en inglés en 1983. Pues el punto central que la señora Alpers expone allí, con brillo y erudición, consiste en la capacidad de la pintura holandesa del Siglo de Oro para transformar la experiencia visual en conocimiento eficaz de la realidad. Svetlana se alza contra la *moda* de los iconógrafos de querer alcanzar la mayor comprensión de aquel arte mediante la búsqueda de un significado oculto, enraizado en la literatura y en la filosofía, por detrás del realismo pictórico (Alpers, 1987: 20). Semejante pretensión se funda en un prejuicio lejano y arraigado sobre la superioridad estética de la pintura italiana respecto de la holandesa, una supremacía que deriva de la profusa teoría con que los artistas meridionales acompañaron su producción a partir del Renacimiento, y que se asentaba en un extraordinario poder narrativo. Por un lado, no existió nada comparable a la literatura artística italiana, es decir, a la explicación en palabras de los propósitos y de las obras del arte, en los Países Bajos de los siglos XVI y XVII. Por otra parte, “las imágenes de la pintura nórdica no disfrazan ni encubren significados bajo las superficies; más bien muestran que el significado, por su propia naturaleza, reside en lo que la vista puede captar: por engañoso que ello sea” (Alpers, 1987: 27). Alpers

reconoce que el punto de partida de tal convicción, que ella ha decidido demostrar, lo proporcionaron las distinciones establecidas por Michel Foucault entre la prevalencia de la lectura y la interpretación en el Renacimiento *versus* la de la vista y la representación en el siglo XVII (Foucault, 1968). Este modo último de concebir la cultura artística se materializó por primera vez en Holanda. "Los holandeses presentan su pintura como descripción de la realidad visible, más que como imitación de acciones humanas significativas" (Alpers, 1987: 27) El nudo más importante en el desenvolvimiento de las pruebas de esa novedad radical es, por supuesto, la cercanía —empíricamente verificada a cada paso por Alpers y nunca mera generalización del *Geistzeit*— de la práctica pictórica y de la actividad científica a la manera baconiana que caracterizaba a los sabios e investigadores de la naturaleza en la república holandesa del 1600. El examen de los momentos de encuentro íntimo entre arte y ciencia se inicia con el registro del interés que Constantin Huygens, apasionado de la aplicación de instrumentos ópticos —telescopio, microscopio, cámara oscura— a la astronomía y a la biología, poseía hacia los dibujos realizados por un artista como Jacques de Gheyn II. Continúa luego en el análisis de la teoría visual de Kepler, tributaria de la técnica pictórica al extremo de que toda ella se sintetizaba en la fórmula: "como la pintura, así procede la visión" (Alpers, 1987: 75). Es más, Alpers cree que la intención de la pintura holandesa de representar el acto mismo de ver en la pintura (y la multiplicación de los puntos de distancia que propugnaban las variantes flamencas de la teoría perspectiva brinda el mejor ejemplo de esa finalidad, al llevar al ojo "de una vista a otra, de acá para allá, arriba y abajo, dentro y fuera de una habitación vacía"; Alpers, 1987: 101) puso a disposición de los físicos y fisiólogos el *corpus* empírico más numeroso y completo sobre el cual ellos pudieron erigir sus teorías del funcionamiento del ojo. Y en este asunto se abre una reflexión de la señora Alpers que revela sus vínculos con los abordajes del *linguistic turn*:

> Mi intento de definir la representación de la propia visión en la pintura es comparable en ciertos aspectos a algunos recientes intentos de definir lo que se conoce como pensamiento o discurso representado en lenguaje escrito. Me estoy refiriendo al estudio gramatical del fenómeno que la mayoría de los lectores habrá observado en la técnica novelística del monólogo interior: el discurso está representado como percibido o experimentado, pero desprovisto de función comunicativa. Cada uno de estos fenómenos —visión representada, pensamiento o discurso representados— revelan una extraordinaria tensión perceptiva, ajena, sin embargo, al intercambio entre emisor y receptor —sea entre realidad y espectador o entre dos interlocutores— que normalmente caracteriza la pintura de tradición italiana o el lenguaje hablado. (Alpers, 1987:98)

Prosigue aquel examen con los préstamos mutuos entre el arte nórdico de la pintura, su pasión por el detalle, los reflejos, las texturas, los brillos, y el empirismo científico que se abrió paso en los saberes prácticos del siglo XVI, maduró en la gnoseología baconiana y se explayó en la *Micrographia* de Robert Hooke de 1664, donde Alpers encuentra el lema aplicable por igual a la ciencia y a la pintura holandesas del siglo XVII: "con mano sincera y ojo fiel" (Alpers, 1987: 119 y ss.). Culmina la revista de la unión del arte y la ciencia en el capítulo sobre los adelantos de los Países Bajos en el campo de la representación cartográfica, los cuales no sólo enriquecieron la iconografía de los interiores merced a la inclusión de mapas entre los objetos de las habitaciones donde se pintaban las escenas de género, sino que se alimentaron, a su vez, de los experimentos pictóricos del paisaje y de las vistas a vuelo de pájaro de campos y ciudades. Por último, merced a un *calembour* de gran ingenio y sutileza, Alpers señala la frecuencia de la representación de textos y de actos de lectura en la pintura holandesa, como si ello compensase la falta de discursos acerca de la propia pintura, aunque, en verdad, no se trata de ninguna revancha de

las palabras sobre las cosas vistas sino, todo lo contrario, de un refuerzo paradójico del poder soberano de la vista:

> En los cuadros holandeses encontramos a menudo que los textos se integran en la imagen en forma de inscripciones o de cartas. Toman su puesto entre los demás objetos presentados en el mundo figurativo, y como ellos han de verse como representaciones, más que como motivos que interpretar. En lugar de profundidades interpretativas, lo que se nos ofrece es una atención intensa y expansiva a la concreción de la representación. (Alpers, 1987: 284)

Svetlana considera que, mientras Vermeer llevó a la apoteosis la absorción del texto en la hegemonía de la imagen, Rembrandt habría sido el único artista holandés, un *extraño*, *incluso un solitario*, que puso en crisis la fe de sus compatriotas en la realidad visible, pues todos sus cuadros de personas conversando declaman un "profundo respeto por el poder de las palabras [...] Rembrandt muestra la palabra hablada como un medio supremo de reunir o unir a las personas" (Alpers, 1987: 298). Sin embargo, la percepción de la señora Alpers sobre el papel de Rembrandt en el arte holandés hubo de cambiar en el libro *El taller de Rembrandt. La libertad*, *la pintura y el dinero*, que ella publicó en 1988 (Alpers, 1992). El disparador de esta obra fue un hecho sucedido en el mundo de las atribuciones: en 1985, el Museo de Berlín anunció que un trabajo completo de radiografía y laboratorio del archifamoso *Hombre del casco de oro* demostraba que ese cuadro no había sido realizado por la mano de Rembrandt, aunque probablemente sí perteneciera al pincel de alguno de sus discípulos y asistentes de taller, tan hábil en la reproducción del estilo del maestro como para engañar a la crítica, a los peritos y a los historiadores del arte por más de trescientos años. La declaración del museo berlinés originó una verdadera catarata de revisiones del *corpus* rembrandtiano y levantó serias dudas sobre la paternidad precisa de muchas telas consideradas autógrafas del maestro hasta ese

momento. Svetlana halló que el episodio abría una cuestión delicada acerca de los límites de las relaciones entre individualidad y estilo, suscitada paradójicamente por el arte del primer y quizá mayor individualista entre los pintores modernos. Nuestra *scholar* pensó que un estudio de las condiciones sociales e históricas dentro de las cuales Rembrandt había desenvuelto, adaptado y modificado su tarea pictórica podría proporcionar algunas claves para explicar el fenómeno y así se involucró en la polémica generada por aquel cambio de atribución. Alpers se apartó muy pronto del enfoque declarado en el final de *El arte de describir*:

> Aquí sugiero la posibilidad de que [Rembrandt] estuviera dentro y no fuera de su cultura, y lo hago al reconsiderar las circunstancias que rodeaban a su negocio y su forma de realizar y comerciar con su arte. [...] En lugar de plantearse los habituales interrogantes respecto a la visión de las cosas y el conocimiento del universo visual —una perspectiva que asimila la pintura a la forma en que surgen los conocimientos del mundo natural—, este estudio se centra en la realización y venta del producto, perspectiva que asimila la pintura a la creación de valor. (Alpers, 1992: 24)

El primer tema tratado por la señora Alpers pertenece al campo de lo sensorial y perceptivo: los cuadros de Rembrandt se caracterizan por inducir en los contempladores el descubrimiento óptico inmediato del grosor y del peso estético de su materia pictórica, un efecto que nos remite sin solución de continuidad, sinestésica y poderosamente, al sentido del tacto. A poco de andar, nos percatamos también de que el artista ha hecho de ese mismo sentido un tópico, un motivo constante de sus representaciones, merced al énfasis en las manos que presentan sus retratos y sus personajes en las narraciones pictóricas, o bien cuando el tacto deviene un sustituto completo de la vista en las escenas donde un ciego es el sujeto principal de la acción. Alpers señala que esta apelación primaria a lo tangible estaba destinada a atraer la atención del obser-

vador sobre la propia pintura en su valor y carácter material de trabajo del taller. El segundo aspecto considerado se refiere al modelo teatral que habría estado siempre en la base de la organización compositiva de los lienzos de Rembrandt, sobre todo en cuanto atañe a las actitudes y gestos de los personajes representados. El artista mismo, en sus autorretratos, se mostraría entonces a la manera de un actor que representa un papel nuevo en cada cuadro. Svetlana asienta en documentos y textos éditos esta hipótesis acerca de una práctica actoral concreta en el taller de pintura de Rembrandt, técnica que, una vez vislumbrada por el contemplador de la pintura, reinstala la presencia de ese lugar y la materialidad de la labor artística en la experiencia de recepción estética del mismo observador. El análisis de los grabados y dibujos realizados por el maestro y sus asistentes también nos llevan a descubrir, una y otra vez, la centralidad del taller y del trabajo pictórico que se nos revela, o bien como red de sustentación compositiva por debajo de la escena a la par que de sus variantes y posibilidades, o bien como el tema mismo de la representación. Alpers argumenta que la organización del taller al modo de un mundo cerrado con sus leyes y relaciones interindividuales, dominadas por una forma de elaborar la materia pictórica que es eso que conocemos como estilo de Rembrandt y que era reproducido con destreza por él y por sus alumnos o ayudantes (el *Hombre del casco de oro* sería un ejemplo asombroso de esa transmisión), sirvió al artista para enfrentar con éxito, en principio, la estructura nueva, que se alzaba en la sociedad holandesa del siglo XVII, de un mercado capitalista de bienes donde también debía de articularse el arte de producir pinturas.

> Al despojarlo de los valores inherentes o convencionales e insistir en la cualidad material y la fealdad del medio elegido [...], Rembrandt hizo un arte sin precedentes, que él mismo fue modificando. Explotó la cualidad de bien durable de una pintura para

> promoverla en el mercado. Y sus cuadros tuvieron en común con el dinero —un trozo de metal o de papel, con determinados símbolos impresos— una cualidad a la que los economistas designan como abstracta: aunque no es nada en sí mismo, se lo acepta como representativo de un cierto valor. (Alpers, 1992: 127)

Alpers entiende que el entusiasmo de Rembrandt por sumarse a la economía de mercado en ciernes se debió a un afán de liberarse de las presiones del mecenazgo tradicional y a un deseo de disponer de la libertad artística más amplia posible.

> Y en todo ello se yuxtaponen dos valores diferentes pero recíprocos: el que determinaba el mercado y el del individuo que entraba a jugar en dicho mercado. Asociados, configuran la ideología del libre mercado y la libertad individual que nuestra sociedad actual heredó en buena medida de ejemplos como el de Rembrandt en Holanda. (Alpers, 1992: 131)

Alpers rehuye tratar la decadencia económica final del artista pero, sin salimos del marco de su explicación general, es probable que se haya producido una ruptura del equilibrio mercado–individuo en favor del segundo, por una exasperación de la libertad personal más que por la incapacidad de nuevas adaptaciones del taller de Rembrandt a la demanda de los compradores de cuadros.

Héctor Ciocchini: un warburguiano del "finis terrae"

Héctor Ciocchini, nacido en la ciudad de La Plata en 1922, fue profesor de literatura española del Siglo de Oro en varias universidades argentinas hasta 1976 y director del Instituto de Humanidades en la Universidad del Sur (Bahía Blanca) desde 1956 hasta 1973. De ese instituto solía decirse, con acento sarmientino, que Ciocchini había hecho de él una "increíble avanzada de la

civilización europea en el desierto patagónico". Es casi seguro que el modelo imaginado y aplicado en ese lugar fue el Warburg londinense, pues no sólo Ciocchini frecuentó la biblioteca de Woburn Square en calidad de investigador visitante a comienzos de los sesenta (volvería, más tarde, en 1976, exiliado por la tiranía militar tras la "desaparición" y el asesinato que ese régimen perpetró contra su hija María Clara, una adolescente de 16 años), no sólo entonces por la familiaridad de nuestro Héctor con el sitio cuya irradiación estudiamos, sino que el interés de Aby Warburg hacia el *Nachleben der Antike* ya había atraído la atención de tres intelectuales argentinos activos en los años cuarenta y cincuenta, a quienes Ciocchini ha llamado sus maestros. Me refiero a Vicente Fatone, un filósofo ocupado en el análisis comparativo de los pensamientos religiosos de las civilizaciones mediterráneas y de las civilizaciones asiáticas, a Arturo Marasso, un filólogo consagrado al descubrimiento de las huellas de la Hélade en la poesía y en la literatura de Castilla, y a Ezequiel Martínez Estrada, un ensayista que realizó el inventario y la exégesis de varios *topoi* o formas simbólicas recurrentes en la cultura argentina y sudamericana alrededor de 1950 (la inmensidad de los espacios vacíos, la soledad humana, las ciudades dinámicas y destructivas, las multitudes desarraigadas; Martínez Estrada, 1953). Religiones comparadas y perduraciones de lo religioso en el mundo moderno, la antigüedad grecolatina y sus pervivencias en la experiencia estética y filosófica de la primera modernidad española, mitos actuales de los países nuevos, parece evidente la sintonía con los grandes temas warburguianos: magia, religión e impulso artístico, latencia y resurrección de la tradición clásica. Los trabajos de Marasso, por ejemplo, estuvieron casi siempre volcados al descubrimiento del contrapunto de lo antiguo en la literatura del Siglo de Oro —Virgilio en Cervantes (Marasso, 1937), la invención del *Quijote* con los materiales del saber grecolatino (Marasso, 1954), la mitología en la poesía de Góngora, el estoicismo de Quevedo (Marasso, 1994:

41–82 y 195–204)—, una indagación que él extendió al texto de la Constitución argentina, cuya arquitectura pitagórica consiguió desentrañar (Marasso, 1994: 123–130). En el caso de Martínez Estrada, su empresa hubo de centrarse en el análisis de la construcción y de la fuerza social de las mitologías modernas en la Argentina y en otros países del Nuevo Mundo. A propósito de este punto, Ciocchini ha señalado:

> Lo importante de nuestro país, para Martínez Estrada, era su mito. La realidad objetiva transcurre como el desgaste de los objetos; pero lo que transita en el interior de los hombres es lo que crea un hábitat, un estado que aspira a lo eterno. El error fue ver en Martínez Estrada a un sociólogo y hasta a un profeta. Era un artista que en la deleznable y trágica realidad interior de "nuestras" preferencias halló un denominador mítico. [...] Su biografía está más cerca de su mito. Mito y biografía no pueden prescindir del fervor y el entusiasmo. La imaginación los descubre, no la degradada realidad de los hechos. [...] así [Martínez Estrada] interpretó a Dante, a Giordano Bruno, a Campanella y a Heine. Criatura trágica que respiró la sagrada polaridad y la polisemia de los mitos. (Ciocchini, 1986: 208)

Pero decíamos que Ciocchini conoció directamente el Instituto Warburg. Allí trabó amistad con Frances Yates, cuya pasión por la poesía isabelina, la magia y el hermetismo hubo de facilitar el encuentro. Aunque es posible que la mayor coincidencia entre ambos, Héctor y *dame* Frances, ocurriera en la formulación de una misma pregunta, guía de sus investigaciones, sobre la perduración de las ideas: ¿Cómo es posible que esas creaciones, las más frágiles del espíritu del hombre, confiadas a la conservación de soportes —el papiro, el pergamino, el papel— que un pequeño fuego y un poco de agua pueden destruir para siempre, cómo es posible que ellas permanezcan y se transmitan a través de la historia, más allá de las catástrofes, de las caídas de los imperios y las

civilizaciones? La respuesta radica en encontrar los itinerarios dialógicos, los directos, con la presencia física de las personas, y los indirectos, por encima del tiempo y del espacio, que se realizan merced a la escritura. Pues de esa *estupenda invención* había dicho Galileo:

> ¿qué altura mental tuvo aquél que imaginó la manera de [...] hablar con quienes se encuentran en las Indias, hablar con los que aún no han nacido ni lo habrán hecho de aquí a mil y diez mil años? ¿Y con qué facilidad? Con varias uniones de veinte caracteres pequeños sobre un papel. (Galilei, 1909: 131)

De los estudios dedicados por Ciocchini a las creaciones del Renacimiento, recordemos su trabajo juvenil sobre las sirenas[3] y citemos otro en particular, el que trata acerca del arte de los emblemas y su reminiscencia en la mnemotecnia de Camillo, en la poesía de Tasso y de Góngora (Burucúa *et al.*, 1992: 171–190). Eran los emblemas un híbrido de poesía e imagen, inventado por los humanistas del siglo XVI, mediante el cual se combinaban unos versos y un dibujo o escena alegóricos, enigmáticos por igual si se los consideraba por separado, aunque se pretendía que la con-

[3] El ensayo puede leerse en el Apéndice de este libro. Desde Neuchâtel, el 27 de agosto de 1959, George Méautis escribió a Ciocchini a propósito de su trabajo sobre las sirenas: “Lo que más me ha impresionado es que Ud. ha comprendido el símbolo de la sirena. Ud. sabe que Platón las coloca, como cantantes, sobre cada una de las esferas, y por eso le diré lo siguiente, que no suelo revelar sino a quienes siento capaces de comprenderlo. Me hice hacer un cofre destinado a contener mis cenizas, de un lado está esculpida una sirena que toca la lira (Ud. puede encontrarla en el *Dictionnaire de Mythologie* de Roscher, art. *Sirène* col. 613 al costado de una pintura que representa unos iniciados coronados por sirenas), del otro lado el precepto pitagórico επου θεω, ‘soy Dios’. La estela, hecha en el más puro estilo griego, contendrá el verso de Dante, en el *Purgatorio*, *‘al cantar di la non siate sorde’*, a la melodía, al canto que viene de allí, no seáis sordos, ese ‘allí’ es la sirena”.

frontación del texto y de la representación visual debía de producir el alumbramiento de un significado común. La pieza poético-iconográfica asumía así el carácter de una fórmula fácilmente recordable, portadora de una verdad seguramente antigua, llena de resonancias clásicas en sus palabras y en sus figuras, mientras que un conjunto de emblemas temáticamente vinculados componía una pequeña *summa* de alguna rama del saber moral, religioso o político. Ciocchini comprueba el fundamento emblemático del *Teatro* de la memoria que imaginó Giulio Camillo y luego utiliza el criterio de fusión de sensibilidades y de semánticas para elaborar una clave de interpretación de metáforas e hipérboles en la poesía nocturnal de Tasso y en la poesía culterana de Góngora. Sobre todo en este último caso, la aproximación al arte de los emblemas agrega una dimensión filosófica nueva a la obra de un poeta más bien recordado por los esplendores formales y lingüísticos de su estilo. Al captar la impregnación de la poesía de Góngora por un arte moderno como la emblemática, se transparenta paradójicamente, en el arrebato mítico y filosófico común, la semejanza entre el granadino, llamado el Homero español, y los vates antiguos.

Ahora bien, la mayor originalidad del trabajo de Ciocchini como *scholar* se sitúa en la extrapolación que él ha hecho al arte contemporáneo del interrogante por el *Nachleben* y por la conformación de una mitología moderna. Magritte, Valéry, Saint–Exupéry y René Char fueron, en tal sentido, los autores principales estudiados en sus ensayos. De Saint–Exupéry, Ciocchini destaca su elaboración del mito del "vuelo nocturno" en el cual el avión frágil hace las veces del pájaro veloz de la noche que, en la mitología antigua, simboliza la fugacidad de la vida y el misterio en los extremos pasado y futuro del tiempo.

> El vuelo a ciegas, con unos pocos indicadores, con una noche que es anulación del pasado y del futuro; adelante, atrás, arriba, abajo,

> desaparecen todos, sólo una pequeña luz ilumina dos manos asidas a los comandos de un avión. Y una voz que llega de otra parte va marcando las maniobras, las futuras escalas, la cercanía de las poblaciones. Dos ejes de simetría, al parecer antitéticos, como en una estructura épica, dividen el cuadro: [...] una realidad se mira en el espejo de la otra, se define por oposición. La situación límite pareciera adquirir nivel simbólico, sin embargo, es salvada por la humanidad y la poesía. (Ciocchini, 1973: 12)

Respecto de René Char, Ciocchini revela los caminos por los que el poeta ha dado con el mito del prisionero, tan propio del siglo XX, pero donde hay que reconocer una prosapia lejana, que se remonta a la alegoría platónica de la caverna y llega hasta la tradición pitagórica. Ciocchini glosa el *¡Oh, detenida! ¡oh, desposada!* de Char y dice:

> El mito del prisionero adquiere en la obra de Char muchas variaciones. Encarnado en su ser y en su tiempo, la soledad del hombre que ve de pronto surgir la esperanza de una luz adquiere variados desarrollos, según los momentos de esa difícil ascensión hacia la luz que es la recomposición del hombre solar. [...] La esperanza aquí parece engendrar a su prisionera, el alma; los términos se invierten; la esperanza aprisiona; la esperanza, que es presente, libera. El destino va haciendo prisionera a la vida, de allí que la vida vaya creando las prisiones de las que una verdad repentina y subitánea sólo puede librar. (Ciocchini, 1973: 91–92)

Permítasenos una breve incursión al otro Ciocchini, él también poeta quien, igual que Char, ha resuelto en favor de la poesía el conflicto entre ésta y la historia, esa tensión que ya Aristóteles (*Poética*, 1451b) había percibido como un asunto trágico.[4] Aun-

[4] Es probable que, en este punto, el concepto de razón poética de María Zambrano tampoco haya sido ajeno a la opción por la poesía que señalamos, debido no sólo a la familiaridad de Ciocchini con el trabajo filosófico–religioso

que está claro que una elección semejante no contradice, en ninguno de los dos, el compromiso profundo con las causas humanas radicales de la historia, según lo que el propio Ciocchini se ocupa de subrayar respecto de la intervención de Char en la guerra del *maquis* (y que prefigura, por cierto, la lucha intelectual y moral contra la tiranía militar argentina de 1976–1983 que nuestro *scholar* emprendió, desde el exilio y en la propia tierra argentina, particularmente herido en la médula de su intimidad más sagrada por la "desaparición" de su pequeña María Clara, quien había osado combatir al Proceso en procura de una rebaja en el boleto de tranvía para los estudiantes de la ciudad universitaria de La Plata). Pues, volviendo a Char, Ciocchini dijo en 1963: "Recorrer el camino que lleva a la tierra es pasar a través de sucesivas muertes salvadoras. [...] Los viajeros de ese país se reencuentran a veces en los maquis, la condición humana más profunda se revela en la guerra". Por lo tanto, "para Char, la negación de la Historia no significa sino la eliminación de un escepticismo que paraliza la acción. Su acción es la de un hombre nuevo que rechaza firmemente toda complicidad. [...] La acción consumada, justicia homérica, mantiene su belleza y su virtud" (Ciocchini, 1963: 59 y 62).

No obstante, el Ciocchini poeta reivindica a su modo las operaciones fundamentales del historiador de nuestro tiempo, porque, si bien sus versos encadenan dicterios en contra de los poderosos, condenados a que la palabra poética los haga caer en el fondo de la propia noche, condenados a la adicidad eterna de dioses exangües convertidos en fetiches —y así se desmorona la historia de las batallas y de las naciones—, sus poemas recuperan la otra historia, la del dolor humano (Ginzburg, 2000b: 51–67).[5] El poeta cum-

de Zambrano sino a la amistad y a la correspondencia franca que entre ambos circuló.

[5] Véase en el último libro de Carlo Ginzburg (2000b) otro abordaje al problema del rechazo aristotélico de la historia en beneficio de la poesía. Ginzburg

ple de tal suerte el sueño imposible de Robespierre, a quien Ciocchini cantó en sus *Relojes solares:*

> Bruto y Sade disputan en tu alma.
> Libertad y justicia pretendieron
> concillarse en tu boca. Sólo el crimen
> obtuvo su rescate.
> Cruel ironía, el hombre que construye
> para destruirlo todo.
> Subes a tu destino, persigues porque amas la perfección
> y como Aquiles eres el auriga sagrado
> de una fatalidad ciega. (Ciocchini, 1990: 92)

Siendo hombre poderoso y a pesar de serlo, el poeta nos coloca en el camino de la libertad, tal cual quería Robespierre, porque él es el héroe capaz de navegar por el océano peligroso, por la noche oscura, más allá de las barreras de la vida, y traernos el testimonio conmovedor de quienes han sido, instalarse en nuestra memoria y rescatar en lo profundo de nuestra interioridad la perennidad de los muertos (Ciocchini, 2000).[6]

cree que es necesario ir a buscar la relación íntima, postulada por el Estagirita, de la retórica con la verdad asentada en pruebas, la forma válida que puede asumir un discurso histórico. De este modo, Aristóteles admiraba la obra de Tucídides, pero ponía en cuestión la veracidad de los relatos a la manera de Heródoto. Y claro está, retórica probatoria e historiografía a la Tucídides desvelaban ambas el nudo de las "relaciones de fuerza", con lo cual la reinterpretación de Ginzburg de la opción aristotélica recorre una vía paralela a esa recuperación de la historia del dolor que protagoniza Ciocchini.

[6] En 1995, otro *scholar* argentino, el joven Roberto Casazza, inició una promisoria carrera warburguiana con la publicación de su tesis de maestría, *Iconology of the Medieval and Renaissance Iconography of Voluntas*.

4. La historiografía del Instituto Warburg y sus relaciones con Italia, entre Garin y Ginzburg. El grupo toscano de Carlo Del Bravo

La tradición warburguiana tuvo ramificaciones estupendas y contactos que modificaron profundamente los modos de escribir la historia cultural en varios países de Occidente: en Francia, por ejemplo, las obras de André Chastel (1959) y de Robert Klein (1970) sobre el Renacimiento sintieron su influjo, lo mismo que el polifacético Jurgis Baltrusaitis (1994, 1984 y 1978); en España, Santiago Sebastián y la escuela iconológica que él fundó reconocen la impronta directa de Panofsky y la ejercida por los vastos aportes del Instituto en el campo de la historia de la magia y de las religiones (Sebastián, 1978 y 1995; De la Flor, 1995); en los Estados Unidos, no sólo la presencia de warburguianos de nota como Panofsky, Baxandall, Haskell, Settis o Ginzburg, profesores activos en las universidades estadounidenses durante largo tiempo, sino los trabajos renovadores de Thomas Crow sobre la pintura francesa del siglo XVIII (Crow, 1985), la peculiar forma de hacer historia de Natalie Zemon Davis, próxima a la acumulación, al análisis y a los procedimientos detectivescos que caracterizan el método de los investigadores del Instituto (Davis, 1987, 1982 y 1995), y el reciente interés erudito y filosófico en la personalidad del propio Aby, que se ha despertado con fuerza durante la última década del siglo XX (Warburg, 1995), son todos indicadores del vigor que ha adquirido

el legado de Warburg en el Nuevo Mundo; en América Latina, desde México hasta Buenos Aires, los estudios de Fausto Ramírez y de Renato González sobre la relación entre el ocultismo y el muralismo mexicano, los de Francisco Stastny (1994), Ramón Mujica Pinilla (1992) y Teresa Gisbert (1980 y 1999) sobre la pintura colonial en el Perú y en Bolivia, los del argentino Héctor Ciocchini sobre la supervivencia de la emblemática renacentista y barroca en las letras y en el arte contemporáneos (ya nos ocupamos de este *scholar* en el capítulo precedente) y la enciclopedia monumental que Héctor Schenone redacta prácticamente en soledad sobre la iconografía cristiana en el arte hispanoamericano colonial y cuyos tomos sobre la vida de Cristo y los santos aparecieron ya en el último lustro (Schenone, 1992–1998) son también buenos testimonios de una irradiación excepcional de los enfoques, los intereses y los métodos del Instituto de Woburn Square. Sin embargo, parecería que fue Italia el lugar donde la tradición warburguiana ha fructificado de una manera del todo comparable a la desarrollada en Londres. Y ello no ha sucedido tanto en el terreno de la historia del arte, donde Italia posee una escuela varias veces secular, con áreas, problemas, planteos y procedimientos heurísticos muy afinados, aunque, claro está, nosotros pretendemos descubrir, según enseguida veremos, una continuación robusta y original del impulso dado por Warburg a esa disciplina en la producción de Salvatore Settis y en el grupo de investigadores, sobre todo toscanos, formado en torno al profesor Carlo Del Bravo. Creemos, sin embargo, que la mayor influencia de la óptica y del *modus operandi* del Instituto sobre la historiografía cultural italiana ha ocurrido en dos campos: (1) el de la filosofía y la ciencia del Renacimiento, donde descolló la actividad de Eugenio Garin y de Paolo Rossi, y (2) la obra incomparable de un historiador *tout court*, Carlo Ginzburg, quien, amén de su pasión por los temas caros al Instituto (magia, brujería, religiones disidentes, migraciones y permanencias simbólicas, dialéctica de las palabras y las imágenes), ha propuesto una versión

ampliada del método warburguiano mediante la adopción de un "paradigma indiciarlo" para la práctica y el saber históricos. Por lo dicho, se comprenderá que este libro sólo puede completarse con un capítulo acerca de las relaciones entre el núcleo londinense y el despliegue italiano del movimiento historiográfico que inició Aby Warburg.

Magia, filosofía y ciencia en la historia filosófica de Eugenio Garin y de Paolo Rossi

Al comienzo de los años cincuenta pertenecen dos ensayos iluminantes sobre el papel de la magia en la cultura del Renacimiento que Garin volvió a publicar, más tarde, corregidos y ampliados, en su colectánea *Medioevo y Renacimiento* (Garin, 1980). Es posible que estos artículos hayan sido de los primeros que, tras las huellas de Warburg y Cassirer, estudiaron el caso del humanismo italiano asociado al pensamiento mágico y descubrieron, antes que un conflicto de concepciones entre ambos (algo así como luz *versus* tinieblas, razón *versus* imaginación supersticiosa), más bien un acercamiento y una fascinación del primero por el segundo, a la luz de la fuerza cognoscitiva y práctica respecto de la naturaleza que el humanismo descubrió en una magia depurada de sus aspectos maléficos. En ambos trabajos, centrado el primero alrededor de la astrología tardomedieval y renacentista y el segundo en las ambigüedades lógico–analógicas de la matemática de los cielos hasta el siglo XVII, Garin recuerda el peso del hermetismo en la cultura de los humanistas desde el momento en que la traducción ficiniana del *corpus hermeticum* puso en circulación una idea, ciertamente esperada por una sociedad que asistía al ensanchamiento cotidiano y jamás visto de su experiencia geográfica, antropológica e histórica, una idea del hombre como ser cuasi divino, que "no se limita a escribir palabras de tinta sobre

papeles caducos, sino a inscribir cosas reales en el libro grande y viviente del universo" (Garin, 1980: 142). Esa noción convergía con la magia y con el saber astrológico; es más, la una y el otro alcanzaban una suerte de purificación gracias a su connubio bajo la sombra del himno en loor del hombre que se encontraba en el *Asclepius*, uno de los mayores tratados del *corpus*: criatura milagrosa, autoformada sin límites, digna de veneración, cuyo carácter completo reside "en esa singular suspensión suya en el centro de las razones definidas de las cosas, por lo cual de algún modo toda la naturaleza, todos los entes, todas las razones finitas dependen de su decisión. Él puede subvertirlo todo en la disolución como puede redimirlo en una transfiguración liberadora" (Garin, 1980: 147). Garin destaca que semejante concepción suponía ya el texto del *Picatrix*, el manual de magia más importante del Medioevo traducido al castellano en 1256 (Garin, 1980: 163), pero su fin consiste en probar, más bien, hasta qué punto aquella idea antropológica accedió a un climax multiforme sólo en la obra humanística de Ficino, de Pico della Mirandola, y, por supuesto, de Bruno, para quien "el hombre sabio con la virtud de la acción" no era otra cosa sino un mago (Garin, 1980: 142). Garin descubre un punto de inflexión importante en un pasaje de Tommaso Campanella, tornado de su libro *Del sentido de las cosas y de la magia*, donde el fraile dominico describió la transición articulada de la magia a la ciencia moderna a la que él y sus contemporáneos asistían. Vale la pena citar a Campanella:

> Magia fue la de Arquitas al hacer una paloma que volaba corno las naturales, y en los tiempos del emperador Fernando en Germania hizo un alemán que un águila y una mosca artificiosas volasen por sí mismas; pero, mientras no se entiende el arte, siempre se habla de magia, después de ciencia vulgar. La invención de la pólvora de arcabuz y de la imprenta fue cosa mágica, lo mismo que la aguja magnética; mas hoy que todos conocen el arte es cosa vulgar. Lo mismo ocurre con las artes mecánicas y la de los

> relojes a las que fácilmente se les pierde el respeto. Las cosas físicas, astrológicas y religiosas, en cambio, muy rara vez se divulgan; por eso hacia ellas los antiguos replegaron el arte de la magia. (Garin, 1980: 141)

Garin se detuvo en la explicación de aquel mismo paso *per monstra ad sphaeras*. Lo que a Campanella se le mostraba como el arte oculto o mecanismo desconocido de causa–efecto que se devela y, al hacerlo, transmuta la magia en ciencia, Garin lo generaliza a la racionalidad en el sentido lato, escondida tras las máscaras mágicas:

> El encuentro entre el hombre y la naturaleza se produce en un subsuelo de lo racional, pero este fondo es pensado como una preparación hacia lo racional, como el antecedente de la racionalidad misma. El hombre que vuelve a su casa está contento y listo para hacer el bien al prójimo; el astro que vuelve a su "domicilio", o sea a la constelación donde primero se encontraba cuando se movió la gran máquina del mundo, es feliz y manda rayos benéficos. El cielo de los astrólogos parece reflejar en cierto momento, en proporciones desmesuradas, el mundo humano con todas sus pasiones, sus avatares, sus choques e incluso sus angustias. Los astros se aman, se odian, se acoplan, se combaten, se persiguen, se asedian, se queman. La unidad profunda entre hombre y cosmos se traduce en una correspondencia precisa, a menudo impresionante. (Garin, 1980: 170)

En la década de 1970, Eugenio Garin regresó al tema en cuatro lecciones preparadas para el Collège de France. Allí reaparecieron las conjunciones astrales y sus lecturas históricas, el *Picatrix*, el hermetismo y el neoplatonismo, la crítica de la astrología y la explicación natural de los oráculos, hasta la metamorfosis de la ciencia astral en poesía en la extraña composición del siglo XVI, el *Zodíaco de la vida*, obra de un cierto Marcello Palingenio Stellato, para quien el cielo dejó de estar poblado de espíritus y pasó a ser

la región de la más alta belleza. El itinerario es claramente warburguiano, cosa que nuestro Garin subraya en las palabras de la introducción que él agregó a los textos de las cuatro conferencias, publicados en 1976 bajo el mismo nombre del libro renacentista de Palingenio Stellato (Garin, 1976: XII–XIII). La polaridad en juego también procede del magisterio de Warburg: sistematización racional de la ciencia griega *versus* superstición o fantasía irracional de oriente, lógica *versus* magia, matemática *versus* mitología, Atenas *versus* Alejandría.

A fines de los cincuenta, Paolo Rossi buscó asimismo situar sus estudios en el problema de la transición entre magia y ciencia durante la revolución científica y allí percibió, antes que un abismo a salvar, más bien una contradicción constante entre una herencia reconocida en el plano de la operatividad y un rechazo de la magia en tanto saber oculto e iniciático. Lo interesante del caso fue que Rossi tomó para ello la figura de Francis Bacon (Rossi, 1957), considerada, hasta estos trabajos que ahora mismo examinamos, como un ejemplo teóricamente paradigmático de rechazo racional, empírico y casi ilustrado de las analogías inverificables y caprichosas de las artes mágicas. Pero he aquí que, a pesar de reservar para sí el papel de fundador de una ciencia radicalmente nueva, asentada sobre una lógica de la experimentación y producto de un trabajo público, universal y acumulativo de los sabios repartidos en el mundo entero —en los antípodas, entonces, de la tradición mágico–hermética, entretejida de *secretos*, arcanos, enigmas y lenguajes cifrados— (Rossi, 1957: 78–113). Bacon admitía a sabiendas el legado de la magia que representaba el querer hacer de la ciencia la "ministra" de la naturaleza. Y no sólo eso, pues el canciller de Verulam había adoptado y otorgado insólita fuerza a una constelación completa de términos, "potencia", "asimilación", "generación", que la literatura mágica asociaba desde antiguo a la noción del ministerio del saber y de la praxis de los hombres en confluencia con el poder creador de la naturaleza (Rossi, 1957:

49–78). Más aún, si bien Bacon había reiterado, a todo lo largo de sus obras, las críticas y los sarcasmos contra la filología devota de los clásicos, contra el conocimiento meramente libresco, intoxicado de palabras y enajenado respecto de las cosas reales, Rossi realiza un escrutinio minucioso del lenguaje, de los argumentos y de los *topoi* baconianos para exhibir también otras estrategias de pensamiento. Unas echan mano de las más rancias fórmulas retóricas para convencer y legitimar la ciencia nueva (y así se hace a un lado la vacuidad de la que Bacon había acusado a la retórica en general; Rossi, 1957: 422–439 y 504–513); otras estrategias acuden a las fábulas antiguas, a los mitos del paganismo, con el fin de enseñar cuál fue el impulso descubridor de la facultad imaginativa y aludir incluso a la existencia histórica de una ciencia práctica antigua que los modernos habrían de resucitar (Rossi, 1957: 317–332).

La vertiente tecnológica de esa inmensa reforma de los saberes humanos que se produjo entre los siglos XVI y XVIII es el objeto de estudio en el libro *Los filósofos y las máquinas, 1400–1700*, sobre cuyo texto Paolo Rossi ha vuelto una y otra vez en ediciones sucesivas desde los años sesenta (Rossi, 1966). Nuestro historiador analiza allí los avatares de la lucha intelectual que, en contra de una ciencia puramente especulativa y abstraída del mundo material y sensible, emprendieron los artesanos, los artistas, los técnicos, los arquitectos, los médicos experimentadores, para alcanzar un reconocimiento de la dignidad e importancia de su trabajo manual y práctico, al extremo de querer asentar en él la fuente de un nuevo tipo de sabiduría destinada a aumentar la felicidad terrenal de los hombres. De tal suerte, Rossi no sólo teje una red de citas y alusiones tomadas de escritos en lengua vernácula, redactados por hombres "empíricos" como Palissy, Leonardo, Biringuccio, Ramelli, Gilbert, sino que demuestra cuál fue el papel de muchos eruditos, literatos y filósofos quienes, en aquel combate cultural, compartieron con los "mecánicos" las objeciones levantadas en contra de una filosofía construida sobre meras palabras y concatenaciones lógicas. Vives y

Rabelais entre los hombres de letras, traductores de tratados antiguos sobre las artes mecánicas entre los humanistas y autores de nuevas obras latinas acerca de esos saberes —como Georg Agricola, el médico Vesalio, el matemático Guidobaldo del Monte—, son los primeros nombres de intelectuales y científicos, hasta cierto punto alejados de los *viles mechanici*, que, sin embargo, rompieron una lanza en favor de la dignidad de las artes manuales y prácticas. Pero, a partir de finales del siglo XVI, los partidarios filosóficos de la nobleza y utilidad de una ciencia que estuviera siempre unida a la tecnología fueron progresivamente más y más figuras de primera línea de la metafísica, la gnoseología, la lógica, la moral u otras disciplinas especulativas. Al calor de la polémica en torno a la superioridad relativa de los pensadores antiguos y modernos, Bodin, Bruno, Campanella y, por supuesto, Francis Bacon se batieron por la excelencia del nuevo saber teórico–técnico y, con ello, abrieron el camino para que se instara, en la cultura europea, una idea renovada y hegemónica de la historia humana como progreso secular, mundano y civilizatorio. La noción fue retomada y enriquecida por Pascal, los baconianos ingleses y Leibniz, fue vinculada al impulso de sistematización de todas las ciencias y quehaceres del hombre en los proyectos enciclopédicos de los siglos XVII y XVIII —los barrocos de Alsted y los ilustrados de D'Alembert y Diderot—. Destaquemos, no obstante, que buena parte de los textos, sobre los cuales Rossi se ha apoyado para explicarnos la evolución del enaltecimiento cultural de la técnica, guardaban aún lazos bastante más que terminológicos con el pensamiento mágico y sus afines (la alquimia, la mnemotecnia). Por ejemplo, los *Discursos admirables* de Palissy, la *Pirotecnia* de Biringuccio, *Del nacimiento y de las causas de las cosas subterráneas* de Agricola, *De la vicisitud o variedad de las cosas en el universo* de Louis Le Roy, *La cena de las cenizas* y *Los furores heroicos* de Bruno, la *Instauratio magna* de Bacon, la *Disertación acerca del arte combinatoria* de Leibniz. Es más, parecería que la fuerte ambivalencia de lo mágico perduraba, y así era percibida

por aquellos primeros filósofos entusiastas de la ciencia aplicada en el saber racional y empírico que la revolución epistemológica había inaugurado. Rossi cita al respecto un pasaje extraído del *Dédalo o el mecánico*, escrito por Bacon en 1609:

> El significado de aquella parte de la fábula [de Dédalo e Icaro] que se refiere al uso de las artes mecánicas es clarísimo. La vida humana tiene contraída con ellas una deuda muy grande: de aquel tesoro se han sacado muchas cosas para beneficio de la religión, ornato del civil consorcio y mejoramiento de toda la existencia. Y, sin embargo, de aquella misma fuente derivan instrumentos de vicio y muerte. (Rossi, 1966: 11)

A uno de aquellos saberes afines a la magia que hemos mencionado, el arte de la memoria, está consagrado un trabajo sistemático de Paolo Rossi que bien podría servir de contrapunto al libro de *dame* Yates sobre el mismo tema: se trata de *Clavis universalis*, publicado por primera vez en 1960 luego de una pasantía de Rossi en el Instituto Warburg, reelaborado en 1983 tras los aportes realizados por Yates y por Michel Foucault al conocimiento de la mnemotecnia. En oportunidad de esa nueva edición, Rossi recordaba las circunstancias en que él había entregado a *dame* Frances un ejemplar de su obra, consciente de hasta qué punto invadía un campo frecuentado por la investigadora desde hacía muchos años. Nuestro autor acotaba entonces en 1983: "porque no he olvidado jamás el entusiasmo inesperado y sincero con el que aquel día lejano [Yates] acogió aquella 'invasión', dedico a su memoria esta reedición de *Clavis universalis*" (Rossi, 1989: 13). (Reencontramos así los caracteres de comunidad ética, amén de científica y filosófica, que procuramos destacar ya en el caso de las relaciones de Héctor Ciocchini con el Instituto). Pero, a decir verdad, la investigación de Rossi sigue un derrotero distinto del de la *scholar* del Warburg, pues no es tanto el aspecto ocultista de la mnemotecnia el que realza el italiano cuanto la centralidad de ese arte respecto de algunas prácticas culturales

señeras de los siglos XIV al XVII, por ejemplo, el cultivo de las imágenes reales y virtuales al modo de vectores sensibles de conceptos e ideas (de los escolásticos a Cesare Ripa), el ejercicio de la retórica y de la dialéctica como formas de indagación de la verdad (de Raimundo Lulio a Petrus Ramus), la polémica religiosa en el seno del cristianismo (del mismo Ramus a Comenio), el ensayo de una lógica del descubrimiento de lo ignoto (de Lulio a Giulio Cannilo y Giordano Bruno), la búsqueda de una lengua universal (en Wilkins y otros baconianos de la *Royal Society*) (Rossi, 1989: 180–209), la construcción de una ciencia de la totalidad o pansofía (de Camillo a Alsted y Comenio) (Rossi, 1989: 52–107 y 163–179), los métodos de la enseñanza (sobre todo en Comenio). Todos estos planes y realizaciones del conocimiento encontraban un núcleo común en el desarrollo de la memoria, de esa facultad del alma intelectual que organiza y articula la acumulación de los saberes construidos por los hombres. Y nuevamente Bacon, ahora en sintonía con Descartes, aparece desempeñando un papel ambiguo, porque ambos se burlan de los "prestidigitadores de la memoria" mientras no dejan de admirar sin titubeos el orden y la riqueza del enciclopedismo luliano (Rossi, 1989: 133–162). Otra vez Rossi señala de qué manera una disciplina antigua, relacionada con las intenciones o las ilusiones de la magia por tantos costados, podía ser el terreno sobre el cual naciesen una rama de la ciencia nueva o un brote frondoso del racionalismo moderno, tal como sucedía con la matemática combinatoria y la metafísica idealista de la armonía universal que develó la empresa filosófica de Leibniz (Rossi, 1989: 210–227).

En *Los signos del tiempo*, vasto libro de 1979, Paolo Rossi replanteó el *topos* de los intercambios entre las ciencias empíricas de la naturaleza y la reflexión filosófico–antropológica, fuertemente atada al mundo de la retórica y a la crítica de la imaginación mítica y poética (una cuestión que habría servido para definir muy bien, de manera genérica, el nudo problemático del estudio sobre Bacon o bien el de las convergencias entre los filósofos y los mecáni-

cos; Rossi, 1992). En esta ocasión, lo hizo para probar, con una audacia epistemológica extrema y una erudición histórica sólo comparable a la utilizada en *Clavis universalis*, la fuente compartida, el origen común del que partieron, a finales del siglo XVII y en la primera mitad del siglo XVIII, la ciencia nueva de la Tierra (la geología) y la filosofía de la historia, o tal vez podríamos llamarla antropología cultural, que coronó la obra de Giambattista Vico. Porque fue precisamente a partir de las discusiones barrocas en torno al carácter de los fósiles —si eran restos petrificados de seres vivos del pasado, extinguidos en el presente, o bien manifestaciones de una fuerza lúdica y cuasi–artística de la naturaleza— que hubo de abrirse paso un cúmulo de preguntas y de dudas devastadoras acerca de la verdad del relato bíblico sobre la creación del mundo (Rossi, 1992: 21–25). Y con ello, comenzó a resquebrajarse hasta su desmoronamiento el edificio de las creencias antropológicas cristianas: primero fue el Diluvio el motivo de las objeciones, luego la estabilidad de lo creado desde el relieve terrestre hasta las especies vegetales y animales, acto seguido la verosimilitud de las narraciones atribuidas a Moisés y la credibilidad de este mismo o de los autores que se habían ocultado tras su nombre, más tarde el mito de Adán y la historia de su linaje, por último la idea teleológica de que la naturaleza y el universo entero habían sido formados para servir al hombre. Rossi describe y traza, como en una suerte de carta astronómica, las constelaciones de conceptos que caracterizan a cada uno de los autores examinados, grandes como Burnet, Whiston y Woodward en la geología (Rossi, 1992: 57–66, 94–98 y 266–271), Boyle y Newton en la física (Rossi, 1992: 66–70), Descartes y Leibniz en la metafísica (Rossi, 1992: 70–94), pequeños como el pintor Agostino Scilla puesto a geólogo (Rossi, 1992: 41–47), los cultores de la teología Edward Stillingfleet y *sir* Mathew Hale dedicados a la metafísica y a la antropología física (Rossi, 1992: 47–57). En las diferencias de uno a otro, nuestro investigador sitúa no sólo los mojones de

la desorganización de las creencias cristianas sino la persistencia de viejas explicaciones, los compromisos entre la tradición y las nuevas representaciones de la historia de la Tierra y de los hombres. De manera que el pasaje de los saberes antiguos al sistema de las ciencias modernas —aunque tal vez conserva su carácter revolucionario en la perspectiva del proceso de larga duración— se nos aparece más bien como el resultado de deslizamientos pequeños, de lentas progresiones, de exploraciones tímidas sobre ideas o experiencias inéditas. En ese camino tortuoso se desacreditaron, por un lado, las Escrituras sagradas del cristianismo pero, al mismo tiempo, un reformador de la ciencia histórica como Vico rehabilitó la verdad y la excepcionalidad de los textos bíblicos por considerarlos el único relato no fantasioso y sin solución de continuidad que abarcaba desde los orígenes remotos hasta los períodos de mayor florecimiento en la vida de un pueblo. Exactamente ese rasgo de las crónicas de la nación hebrea demostraba el carácter sagrado y la superioridad manifiesta de su historia, comparada con la historia profana de otros pueblos antiguos, sobre todo la de los egipcios y los chinos, cuyos primeros tiempos se hundían en la oscuridad y en la irracionalidad de la fábula (Rossi, 1992: 221–229). De modo que a los hebreos no cabía aplicar la reinterpretación que Vico hizo —griegos, romanos, europeos medievales y modernos incluidos— de los ciclos culturales de la humanidad: una evolución que llevaba de etapas de teocracia, rudeza y barbarie a épocas de aristocracia y heroísmo para culminar en tiempos de antropocracia, refinamiento y civilización. Rossi subraya que de ese modo Vico salvaba la verdad racional y fáctica de las historias judeocristianas y las colocaba bien por encima de los mitos paganos producto de una "fantasía vigorosísima" y portadores, a lo sumo, de una verdad simbólico–poética (Rossi, 1992: 232). Pero, de esta guisa —paradoja extraordinaria, como si ya no fuese posible a los hombres modernos el volverse atrás en su destrucción de la teoantropología cristiana—, Vico también se encaminaba a aceptar una teoría no menos

sacrílega y peligrosa que la de los deístas críticos de las Escrituras: la concepción de la ferocidad bestial y de la animalidad de los primeros hombres (Rossi, 1992: 233–237), por lo cual quedaba nuevamente expedita, sin remedio, la vía hacia el rechazo de la existencia de una criatura originaria hecha a imagen y semejanza de Dios; es decir, se proclamaba, quizás de manera más devastadora aún que la de la crítica libertina, la "muerte de Adán". Derivación extraña del debate en torno a la naturaleza de los fósiles.

> Las discusiones sobre la barbarie de los orígenes y sobre la naturalidad del hombre, sobre la animalidad que existe dentro de él y sobre las formas mágico–míticas del pensamiento, tuvieron entonces por delante un camino bastante largo y complicado. En ese itinerario se recurriría en circunstancias innumerables, con intenciones diversas (a veces opuestas) a Hobbes, Mandeville, Vico, Rousseau, a las páginas que habían dado vida y aliento moderno a la visión lucreciana del hombre emergente de la animalidad y de la naturaleza.
>
> Por muchos siglos, el hombre se concibió en el centro de un universo limitado en el espacio y en el tiempo y creado para su beneficio. Se imaginó habitante, desde la Creación, de una Tierra inmutable en el tiempo. Se construyó una historia de unos pocos miles de años que identificaba la humanidad y la civilización con las naciones de Cercano Oriente y, luego, con Grecia y Roma. Se pensó diferente, en esencia, de los animales: señor del mundo y señor y don de sus propios pensamientos. En breve, en el nuevo siglo, él tendría que enfrentarse con la destrucción de todas esas certezas, con una imagen distinta del hombre, menos narcisista por cierto pero más dramática. (Rossi, 1992: 327–328)

Salvatore Settis y los rebus *del significado artístico*

Tal vez no exista ejemplo más perfecto y completo del estado al que llegó a fines del siglo XX el modelo científico propuesto por

Aby Warburg que el libro dedicado por Salvatore Settis a la solución (más que verosímil, si bien provisoria según enseña toda la investigación histórico–cultural) de uno de los grandes enigmas de la historia del arte: el significado del cuadro *La tempestad*, pintado por Giorgione en Venecia a comienzos del siglo XVI (Settis, 1978). Particularmente cercano habremos de sentir los latinoamericanos ese texto, por cuanto Settis comienza citando alusiones a la alegoría del tiempo y al olvido hechas por García Márquez y por Borges, lo cual le permite insistir en que su investigación apunta a develar las verdades ocultas en el tiempo. Su empresa se desarrolla, confiada en la verdad científica de la historia y en el provecho del democrático goce que ella otorgará cuando se aplique a las formas del arte:

> Al sentir la belleza [de la verdad] en el significado y no fuera del significado, en la historia y no fuera de la historia, comprendiendo y no sólo admirando, atribuyendo o adquiriendo, quizás mataremos de verdad el "arte" que nos habíamos fabricado, liberándolo de una inmortalidad artificiosa; pero al mismo tiempo, finalmente, habremos aprendido a alimentarnos *todos* con sus miembros. (Settis, 1978: 4)

Es probable que, en este despuntar de un enfoque crítico respecto de ciertos preciosismos de la historiografía, asome una voluntad, por parte de Settis, de distanciarse de la tradición biográfica o del iconologismo de circunstancias que habrían prevalecido en la escuela italiana de historiadores del arte y de cuyas excepciones notables (de cuño warburguiano auténtico, según pensamos) trata precisamente este último capítulo (Settis, 1978: 15–16).

Settis realiza un primer ejercicio hermenéutico sobre el *corpus* de Giorgione, siempre problemático, concentrándose en el desciframiento del cuadro de los *Tres filósofos*, hoy en el Kunsthistorisches Museum de Viena. Los datos *de pentimenti*, conocidos gracias al paneo radiográfico del cuadro, los textos de comentarios de la

Escritura alrededor del 1500, en especial los pasajes que conciernen al viaje de los magos a Belén, los libros de astronomía de la época forman la matriz de la que se vale nuestro autor para descubrir una suerte de atenuación u ocultamiento creciente del tema de la visión de la estrella–guía por los magos en las dos versiones sucesivas de la tela que han mostrado aquellos *pentimenti*. El reemplazo de una imagen directa del astro por una luminosidad difusa que se desprende del horizonte y del fondo de la caverna ante la cual los sabios realizan sus cálculos implica no sólo una satisfacción del gusto veneciano por el realismo idealizado de la luminosidad y el color, sino una secularización del tema de los magos que quiere significar la toma de conciencia sobre el designio de la salvación, que el género humano pudo alcanzar por medio de la ciencia y de la filosofía aplicadas al conocimiento de lo divino (Settis, 1978: 41). Tras esta ejercitación, Settis ataca el *rebus* de *La tempestad*, pero reseña, al comenzar, la totalidad de las interpretaciones del cuadro en un capítulo muy denso, llamado "La oficina exegética", que culmina en una tabla minuciosa de todas las posturas hermenéuticas, desde la primera mención de la obra hecha por Marcantonio Michiel en 1530 hasta las aproximaciones de Parronchi (Settis, 1978: 74–75). No repetiremos aquí los pasos de la indagación detectivesca que Settis realiza hasta dar con la clave del problema. Digamos tan sólo que la recurrencia a textos y discursos dispares, como los *Emblemas* de Alciato o *La ciudad de Dios*, para fundar su tesis de que nos encontraríamos frente a una representación de la primera pareja expulsada del Paraíso es un procedimiento posterior al recurso simple y elemental (que aúna la percepción y el uso de una cronología sencilla) de la superposición de *La tempestad* con una escena extraída de la tradición iconográfica precedente a Giorgione. Se trata de un relieve escultórico de Giovanni Antonio Amadeo, que se halla en la Capilla Colleoni en Bergamo, ejecutado en 1472–1473, donde se representa el pasaje ya mencionado del *Génesis*. Claro que, nueva-

mente, Giorgione ha escamoteado el tema, lo atenuó y lo veló con elegancia: Adán viste ropas de un contemporáneo del pintor, la ciudad reproduce un perfil urbano de su tiempo, la persona de Dios está ausente. Tal predilección por el "tema escondido" se explica mediante el estudio de la comitencia y de las condiciones de exposición del cuadro en la casa de su primer poseedor. Aunque no se haya conservado el contrato del encargo, el testimonio señalado de Michiel indicaría que *La tempestad* fue comisionada por el patricio véneto Gabriele Vendramin. Settis cree que el ocultamiento exquisito del tema pretendía apartar de los ojos y de la comprensión del vulgo la captación del significado del cuadro. "Reproponiendo esas figuras misteriosas y solitarias como si las extrajese de la fantasía de su comitente", Giorgione producía un objeto de esparcimiento y deleite para la piedad privada, "que rehúsa expresarse según modelos usuales y absorbe por entero la memoria de lo sagrado en la experiencia propia del mundo" (Settis, 1978: 147). Settis reproduce así el *topos* warburguiano por excelencia: de la dialéctica estética entre la representación del mensaje bíblico y el modelo del relieve *all'antica* de Amadeo que contiene *La tempestad*, brota la vida radicalmente nueva de los sujetos —en este caso un sujeto artista y otro comitente— que fundan su existencia sobre el ejercicio de la libertad espiritual y de la autonomía mundana. Con ustedes, señores, los modernos.

Carlo Ginzburg: el paradigma indiciario y sus aplicaciones; el reencuentro con las grandes fuerzas de la historia

Al incluir a Carlo Ginzburg en nuestra serie corremos el riesgo de ser superficiales, pues él es, sin exageraciones, uno de los más extraordinarios historiadores del tiempo actual. De todos modos, su filiación warburguiana también es innegable por varios motivos: primero, Carlo trabajó en el Instituto londinense a mediados

de los años sesenta y allí escribió sus esclarecedoras *Notas sobre un problema de método*. Segundo, la presentación del paradigma indiciario que él mismo propuso para la ciencia histórica en 1979 como alternativa a cualquier adaptación del modelo galileano, no sólo fue colocada bajo la advocación de Aby Warburg desde el epígrafe ("Dios está en lo particular"), sino que tal paradigma es *per se* una forma generalizada y sistemática del método warburguiano, cuya simultaneidad con otros ensayos de regulación de las ciencias del hombre en el filo del 1900 también aquel ensayo *Spie* [Señales] contribuye a poner de manifiesto. Tercero, buena parte de los artículos y libros de Ginzburg son producto del estudio indiciario aplicado a problemas del significado de obras de arte o de la literatura y se resuelven, a menudo, en términos de identificación de alguna variante del *Nachleben der Antike*. Puesto que hemos usado la progresión y las ideas de las *Notas* de 1966 a todo lo largo de nuestro libro, comencemos el apartado con el tratamiento del segundo punto.

En 1979, el ensayo *Spie* comenzaba con el examen histórico de las primeras versiones prácticas y explícitas de una epistemología ocupada en el conocimiento racional de lo individual (Ginzburg, 1986: 158–209). Esas novedades acaecieron en la Europa de fines del siglo XIX, en tres campos a la vez:

1. Giovanni Morelli revolucionó el arte de las atribuciones de autoría en los casos de obras no documentadas de la pintura y la escultura. Bastaba realizar un inventario exhaustivo de los detalles periféricos de las figuras, es decir, de las formas que los artistas sabían representar de manera casi automática a fuer de haberlas practicado y que no necesitaban ir a copiar de otros maestros; por ejemplo, las curvas de los rizos en la barba y en la cabellera, las comisuras de los labios, la implantación de las uñas de las manos, el contorno

de los párpados. Una vez establecido ese conjunto de recursos o fórmulas de representación se recurría a las obras de artistas conocidos que estuviesen bien documentadas debido a la existencia de una firma autógrafa o de una historia ininterrumpida desde el contrato original hasta la última adquisición. Cuando se producía una coincidencia entre dos o más trazos de ese tipo entre la pieza de autor desconocido y las piezas sólidamente documentadas, podía afirmarse con una aproximación aceptable que el artista buscado no era sino aquél cuyo nombre se asociaba al *corpus* de atribución segura. La clave del método se encontraba en la identificación de formas producidas por la gestualidad más automatizada y más íntima del artífice material de la obra examinada.

2. En esos mismos años, Arthur Conan Doyle inventaba el personaje del detective Sherlock Holmes, un pasmoso observador de huellas y señales que las personas involucradas en un delito, culpables o no, iban dejando en la escena del crimen. Una vez al tanto de la historia de los sujetos actuantes en el hecho, aquellos signos podían ordenarse como en un *puzzle* y dejar ver el perfil nítido del criminal. Igual que Morelli, Doyle–Holmes se servía de las marcas y los detalles involuntarios que producía la acción de los hombres para identificar a partir de ellos a sus autores ocultos.

3. A comienzos del siglo XX, el doctor Sigmund Freud, quien conocía la obra de Morelli, creaba un método de develamiento de conflictos escondidos en la parte reprimida, oscura e inconsciente de la psique humana sobre la base de un trabajo de marcación de signos exteriorizados en la conducta. De estas evidencias, el psicoanalista podía inferir el carácter, la naturaleza y los contenidos de las tensiones o dolores sobre los cuales había actuado el mecanismo de la represión psíquica. Lo mismo que en los dos ejemplos anteriores, el in-

> vestigador buscaba acceder al conocimiento de la verdad característica o referida a un solo individuo (el autor de Morelli, el criminal de Doyle–Holmes, el paciente neurótico del doctor Freud). Los tres esfuerzos, en los antípodas de la deducción de leyes de aplicación general y universal, apuntaban a determinar los rasgos verdaderos de un *unicum* productor singular de un conjunto de signos.

Ginzburg nos recuerda que los tres hombres que abrían ese horizonte de los métodos científicos eran médicos o habían sido alumnos de medicina. No parece caprichoso entonces colocar en su familiaridad con la semiología médica el origen del modelo indiciario ni remontarse, como lo hace Carlo, a las manifestaciones históricas del método, tal vez no demasiado sistemáticas pero ciertamente eficaces, hasta la Antigüedad y, aún más atrás, hasta el cazador del paleolítico, otro rastreador de huellas de cuyas inducciones acertadas dependían el sustento y la vida de las primeras comunidades humanas en la Tierra. Los despliegues de la *metis* griega y el *corpus hippocraticum* establecieron luego mojones perdurables en el terreno de la metodología técnica y científica. Pero la lucha de Galileo por una manera nueva de entender la ciencia de la naturaleza, fundada en la matematización de lo real y en el descarte de las cualidades sensibles de las cosas que no fuesen sus formas visibles y asimilables a las figuras o cuerpos de la geometría, acotó para el futuro los límites del campo de aplicación del método indiciario e individualizante. Sin embargo, Ginzburg descubre que un contemporáneo de Galileo, el médico Giulio Mancini al servicio del papa Urbano VIII, escribió unas *Consideraciones* sobre la pintura en las cuales se enseñaba el arte del reconocimiento y de la atribución de autores a los cuadros que, de seguro, ingresaban numerosos al horizonte de experiencia de un gentilhombre italiano del siglo XVII (Ginzburg, 1986: 173–177). ¿Acaso se trataba de un canto del cisne del antiquísimo paradigma? Porque, claro está, esas técnicas no

podrían competir en adelante con el método legislador y matemático de raíz galileana cuando estuviese involucrado el conocimiento de la naturaleza, a lo sumo servirían para reeditar historias asombrosas de ingenio como la de los tres hijos del rey Serendipo. Los hombres de ciencia del Siglo de las Luces puntualizaron el carácter siempre aproximado y, por lo tanto, incierto, que estaban condenadas a exhibir las conclusiones extraídas mediante el uso de cualquier método indiciario. Incluso los médicos aceptaron la imposibilidad de asimilar la propia ciencia al paradigma riguroso de la física posgalileana y newtoniana. Ginzburg desnuda finalmente algo reprimido en toda esta historia: la resurrección de los métodos indiciarios a fines del siglo XIX tiene mucho que ver con los intereses de los nuevos poderosos de las sociedades burguesas y capitalistas. El crecimiento caótico de las metrópolis modernas con el aumento consiguiente de la delincuencia y de las clases peligrosas y, del mismo modo, las necesidades estadísticas y el control de las poblaciones nativas en los grandes imperios de las potencias europeas hicieron imperiosa la reinvención de procedimientos identificatorios de aplicación rápida y masiva, en una escala inédita hasta entonces. El registro de las huellas dactilares formó parte de esos hallazgos útiles al ejercicio del poder de policía de los Estados modernos. De todos modos, la cuestión del rigor del método indiciario empleado en las ciencias sociales queda abierta. Ginzburg se rehúsa a hablar de una intuición "baja" para distinguir ese paradigma de su hegemónico galileano, al cual debería de corresponder, en consecuencia, una intuición "alta". A menos que ello sirva para no dejarnos olvidar cuál fue el sublime origen del modelo epistemológico renacido: difuso "en todo el mundo, sin límites geográficos, históricos, étnicos, sexuales o de clase [...] patrimonio de los cazadores, de los marineros, de las mujeres. Une estrechamente al animal hombre a las otras especies animales" (Ginzburg, 1986: 193).

La pregunta que surge espontáneamente es si podemos considerar el método warburguiano como una forma particular del

paradigma indiciario o, a lo mejor, nos bastaría encontrar en aquél una vertiente indiciarla fuerte, combinada con una vertiente generalizadora de raíz galileana. Que el modo de proceder de Warburg se asemeja a un rastreo de huellas parece algo evidente pues, por ejemplo, la "ninfa" famosa de Aby, una figura que a menudo es muy visible y se destaca fácilmente, aunque otras veces se enmascara y se metamorfosea como en el caso de las deportistas de 1920, esa "ninfa" es una huella que se muestra, se esconde, permanece, y que el ojo del historiador va descubriendo en las imágenes a través del tiempo. Una señal del *Nachleben der Antike*, es verdad, pero aquella misma persistencia podría hacer pensar que nos hallamos frente a una regularidad, a una constante de la historia cultural de Occidente, la cual derivaría hacia una suerte de ley general formulable en términos de engramas y de reproducción mecánica de procesos psíquicos causados por la visión regular de la joven en movimiento. Sin embargo, lo fundamental de la exploración de la *Pathosformel* que Warburg programó consiste en la identificación de lo particular y propio que encierra cada cita de la "ninfa" en la larga serie. Se trata de describir el desvío individual de una aparición nueva de la "ninfa" respecto de las apariciones anteriores, porque sólo así llegamos a percibir el proceso por el cual aquel *Nachleben* ha inducido, ha estimulado, en una época y en un lugar alejados de los que asistieron a la creación primera de la *Pathosformel*, una experiencia distinta y desconocida. Hay en semejante procedimiento un esfuerzo perpetuo por individualizar los momentos que se suceden en la vida de los hombres y desmontar en ellos lo que es igual y continúa de los anteriores y lo que es diferente e instala la novedad en el mundo. Porque finalmente la historia humana es esa paradoja de una vida que sentimos ininterrumpida y hasta cíclica pero, al mismo tiempo, siempre nueva, única e irrepetible. Concluimos así, provisoriamente, que el método warburguiano posee más rasgos indiciarlos que galileanos. Una consideración sobre el problema

de la distancia y el *Denkraum*, que dejamos para más adelante, habrá de reforzar esa idea.

Analicemos ahora el tercer punto que hemos querido destacar en nuestro abordaje a la obra de Ginzburg, es decir, la aplicación concreta de métodos indiciarios a temas de historia cultural y el consiguiente hallazgo en éstos del conflicto warburguiano entre el *Nachleben der Antike* y la existencia moderna. Dejaremos a un lado los trabajos de Carlo sobre la brujería (Ginzburg, 1986: 4–28), el nicodemismo (Ginzburg, 1970) y la historia embriagadora de Menocchio (Ginzburg, 1981) por tres razones: (a) la *Historia nocturna* y *El queso y los gusanos* son los libros más conocidos y frecuentados de Ginzburg sobre los cuales existen comentarios numerosos y accesibles; (b) todos ellos tienden a ubicarse en el terreno de la historia social y antropológica de las ideas y sólo tangencialmente incluyen aspectos de las artes visuales; (c) de la producción enorme de nuestro historiador, elegimos más bien los estudios vinculados con el mundo de las imágenes, que pueden mostrar mejor su parentesco con la actividad del Instituto Warburg, aun cuando deberíamos aclarar que, de cualquier manera, *I benandanti*, la *Historia nocturna*, *El queso y los gusanos* y el libro sobre el nicodemismo también llevan consigo la marca del influjo warburguiano en varios aspectos. *Primo*, el método de acumulación de discursos y representaciones en redes culturales acotadas y muy densas (por ejemplo, la que contiene en sus hilos a los hechiceros buenos del Friuli, los *benandanti*, de 1550 a 1640; la que se arma alrededor del molinero Menocchio; la que se teje entre los reformados disimulados y secretos en el comienzo de la Protesta) o bien en series de larguísima duración como ocurre con la creencia en el vuelo nocturno desde la época del chamanismo escita hasta la brujería europea del siglo XVII. *Secundo*, el interés por la magia y la religión a las que el investigador considera fenómenos mentales complejos del orden de las creencias, pero al mismo tiempo les reconoce una entidad antropológica tal que los ubica en el centro de la vida de los hombres y de la historia,

no meramente en las así llamadas "superestructuras". *Tertio*, tanto el molinero friulano o el nicodemita cuanto el inquisidor que clasifica a los *benandantio* el teólogo inventor del estereotipo del *sabat* mantienen respecto de la tradición antigua y cristiana una relación a la vez atenta y conflictiva que los conduce a una conciencia creciente de su papel nuevo y original (los dos primeros entre los aplastados por la hegemonía, los dos últimos entre los agentes de ese mismo predominio), un papel moderno dinamos hoy, en el campo de las ideas y de las prácticas culturales. Vayamos entonces, para comenzar, a dos trabajos de 1976, "Lo alto y lo bajo. El tema del conocimiento prohibido en los siglos XVI y XVII" (Ginzburg, 1986: 106–132) y de 1978, "Tiziano, Ovidio y los códigos de la figuración erótica en el siglo XVI" (Ginzburg, 1986: 133–157), publicados más tarde juntos en la colectánea de *Miti*, *Emblemi*, *Spie*. *Morfologia e storia* [Mitos, emblemas, señales. Morfología e historia] y sobre todo al libro *Pesquisa sobre Piero* (Ginzburg, 1984), cuya primera versión data de 1981.

El ensayo sobre el tema del conocimiento prohibido entre 1500 y 1600 (1976) analiza los deslizamientos producidos en el significado de las admoniciones contra la soberbia del querer averiguar sobre las cosas más altas que se dan a partir del Renacimiento, hasta el momento de alcanzar un punto de inflexión, a comienzos del siglo XVII, después del cual cayeron en catarata los límites religiosos interpuestos al impulso del saber. Ginzburg usa el arte poético-icónico de los emblemas a la manera de un hilo de Ariadna para orientarse en el itinerario que desciende a la ignorancia alentada del "De las cosas sobre nosotros, nada nos compete" [*Quae supra nos, nihil ad nos*], en el libro de Alciato de 1531, y que asciende a la iluminación valerosa del "Atrévete a saber" [*Sapere aude*], en los *Emblemata* de Schoonhovius de 1618. El trabajo de 1978 acerca de las ilustraciones de las *Metamorfosis* de Ovidio para las ediciones *in volgare* de este texto en el siglo XVI, la pintura de Tiziano y los códigos del erotismo visual en el Renacimiento tardío realiza el mismo tipo de indagación que el anterior sobre las transiciones, los

pasajes sin solución de continuidad de textos a textos, de textos a imágenes, de imágenes a imágenes. Una actitud nueva y francamente corporal ante las representaciones de las historias eróticas de Ovidio constituye la hipótesis final del artículo, pero la conjetura deriva hacia el ámbito de los hechos empíricamente comprobados cuando un Ginzburg detectivesco descubre marcas y tachaduras en los ejemplares ovidianos del siglo XVI:

> sólo podemos conjeturar el enriquecimiento de la imaginación erótica provocado por imágenes como la Andrómeda desnuda que ilustraba las vulgarizaciones de las *Metamorfosis*. La afirmación sonará quizás paradójica, tratándose de imágenes a menudo rudimentarias y toscas. Sin embargo, se trata de imágenes que supieron fecundar la fantasía de un Tiziano. La carga erótica de tales figuraciones a menudo trazadas por manos inexpertas está confirmada por un indicio marginal mas no desechable. Los desnudos que adornan las ediciones del *Cinquecento* conservadas en nuestras bibliotecas —desnudos a lo mejor casuales, como la Verdad o la Fortuna de las marcas tipográficas— aparecen, en varias ocasiones, desfigurados por la lapicera de lejanos lectores. Tachando o velando los atributos sexuales femeninos o masculinos de las figuras que caían bajo sus ojos, aquellos lectores desahogaban un movimiento del ánimo (o del cuerpo) probablemente efímero pero demostraban también que aquellas imágenes no los dejaban indiferentes. (Ginzburg, 1986: 151)

A pesar de que *El queso y los gusanos* resulta el ejemplo más acabado de lo que enseguida diremos, en las pocas páginas del ensayo sobre las *Metamorfosis* se pone al descubierto la posibilidad máxima del método indiciario: al final del camino signado por su empleo, reencontrar y explicar de una manera nueva y más rica de detalles y argumentos, gracias al relato exhaustivo de un fenómeno individual o pequeño, los macroprocesos sociales de la historia colectiva. En el ejemplo del erotismo de las imágenes del Renacimiento, Ginzburg realiza ese regreso a lo genérico al decir:

> Fue sólo en el *Cinquecento* que la vista emergió lentamente como sentido erótico privilegiado, inmediatamente después del tacto. En la historia aún no escrita de los sentidos, esta erotización de la vista por encima del oído, ligada a circunstancias históricas específicas como la difusión de la imprenta y la circulación aumentada de las imágenes, desempeñará un papel importante. (Ginzburg, 1986: 152)

Está claro que la *Pesquisa sobre Piero*, una investigación histórico-social alrededor de tres obras de Piero della Francesca, el *Bautismo de Cristo* en la National Gallery de Londres, el ciclo completo de los frescos sobre la leyenda de la Santa Cruz en la capilla mayor de la iglesia de San Francisco en Arezzo y la misteriosa *Flagelación de Cristo* en la Galería Nacional en Urbino, es hasta ahora el texto más warburguiano de cuantos ha escrito Ginzburg. Y lo es no únicamente por el hecho de que se trata de un estudio de historia del arte en el cual se discute un significado iconográfico y se asigna una cronología a las piezas consideradas, sino porque el papel de las relaciones comitente–artista representa, por encima de la lectura estilística, el factor fundamental para llegar a aquellas determinaciones. Ginzburg apunta a realizar con aquel *corpus*, que se resiste en tantos aspectos a una hermenéutica histórica convincente (recuérdese la intervención de Baxandall en el caso del *Bautismo de Cristo*), una "reconstrucción analítica de la intrincada red de relaciones microscópicas que todo producto artístico, aun el más elemental, presupone" (Ginzburg, 1984: XXII) Por ello, nuestro autor rechaza al mismo tiempo la superficialidad de cierta historia social del arte que se limitaría a establecer "paralelismos sumarios" entre los procesos artísticos y los procesos económico–sociales. Permítasenos citar un largo parágrafo del prefacio a la *Pesquisa* en el cual Carlo traza las filiaciones y los parentescos epistemológicos a los cuales queremos referirnos:

> Quien más decididamente se ha encaminado en esta dirección [la de la red relacional] ha sido Aby Warburg. Sus ensayos testimo-

> nian una amplitud de visión y una riqueza de instrumentos analíticos que sólo es en parte reconducible a la interpretación de los símbolos con que se viene identificando tradicionalmente el 'método warburguiano'. A este respecto hay que señalar también que la atención al contexto social y cultural específico ha salvado a Warburg de los excesos interpretativos en que a veces ha incurrido aun un gran estudioso como Panofsky (para no hablar de algunos de sus continuadores). Más vecino al espíritu de las investigaciones de Warburg aparece un libro como el de Baxandall sobre la pintura italiana del siglo XV, en el que el estilo es examinado en relación con situaciones y experiencias sociales determinadas, con resultados muy originales. (Ginzburg, 1984: XXII)

Aquella red se teje en torno de la figura del comitente documentado del ciclo aretino, Giovanni Bacci, clérigo humanista y curial pontificio que pertenecía a una familia rica y conspicua de mercaderes de Arezzo. Ginzburg dispone a su alrededor otros eslabones de la malla de personajes que mantuvieron, o pudieron haber mantenido, contactos con Bacci y vincularse, directa o indirectamente, a las obras de Piero, también en calidad de comitentes, de modelos representados o de inspiradores. Así ocurre, por ejemplo, con Ambrogio Traversari, abad general de los camaldulenses, quien conocía a Bacci y cuyo sucesor en Camáldoli, Pascasio, habría sido el comitente hipotético de la tabla del *Bautismo*, un encargo que habría tenido el propósito de homenajear al desaparecido Traversari (Ginzburg, 1984: 18–21 y 12–14). Ocurre también con el cardenal Besarión, unido a Bacci por un amigo común, Giovanni Tortelli, que era bibliotecario de la Vaticana, y por la circunstancia de haber coincidido ambos en la curia papal (Ginzburg, 1984: 40–42); he aquí que Besarión joven, según sugiere Ginzburg mediante una segunda red de representaciones explícitas, elípticas y probables del cardenal, podría ser el hombre de barba doble que aparece retratado en el grupo de las tres figuras que conversan al costado de la *Flagelación*, un cuadro cuyo

comitente habría sido también Giovanni Bacci (Ginzburg, 1984: 84–96). Vemos entonces que el tejido está armado de hebras cuya materia resulta o bien verificable en los documentos o bien hipotética aunque fundada en contigüidades a su vez verificables, de espacio, de tiempo y de ideologías. Pues, en verdad, Bacci, Besarión, Traversari y Tortelli se hallaron unidos más que por frecuentar los mismos lugares e instituciones y por participar en un mismo acontecimiento (el concilio de Ferrara–Florencia), por un interés y una pasión comunes: la esperanza de reencuentro de las iglesias cristianas de Oriente y Occidente. Todos ellos creyeron que esa reconciliación daría lugar a una era de nueva fuerza y de paz, a un renacimiento del cristianismo que pondría coto a la expansión violenta del Islam que llevaban a cabo los turcos. Las obras estudiadas de Piero della Francesca habrían tenido por finalidad el representar alusiva y alegóricamente el proyecto de unidad de las iglesias y el enfrentamiento entre el Islam y la cristiandad. Ginzburg resuelve problemas iconográficos mediante una recorrida minuciosa por las condiciones sociales e ideológicas que definieron el encargo de las piezas en cuestión. El comitente es la clave del desciframiento de los enigmas históricos del arte:

> en ciertos casos es fácil resbalar del círculo hermenéutico sano al círculo hermenéutico vicioso. De ahí la necesidad de introducir en el descifre iconográfico elementos de verificación de carácter externo, como el encargo, extendiendo la noción de contexto al contexto social. Es cierto que no siempre la pesquisa sobre el encargo aporta indicaciones iconográficas unívocas. Pero en los casos de anomalía total o parcial, como aquellos de que nos estamos ocupando, la identificación del comitente contribuye como mínimo a limitar severamente el número de las hipótesis iconográficas en discusión. Si luego los resultados de las dos pesquisas (en torno a la iconografía y a la comisión) coinciden, las posibilidades de error serán prácticamente nulas. (Ginzburg, 1984: 9–10)

Adelantémonos en el tiempo y pasemos ahora a las derivaciones de nuestro tercer punto (análisis concretos de dilemas históricos suscitados por los textos y las representaciones) en los ensayos de Ginzburg sobre la historiografía y el problema de la distancia, *Occhiacci di legno* (Ginzburg, 1998). Cabría decir que, en el marco del método indiciario, postulado y usado por Ginzburg tanto en las indagaciones lineales que van de los textos a los textos (Ginzburg, 1970) o de las imágenes a las imágenes (Ginzburg, 1984), como en los entrecruzamientos de lo escrito a lo visual y viceversa (Ginzburg, 1986), el mantenimiento de la distancia que exige la objetivación de las huellas, los préstamos y las repeticiones entre los objetos de la cultura —una variante del *Denkraum* de Warburg, al fin de cuentas-no es sólo una necesidad para la captación y el descubrimiento de las formas que se transmiten de hombre a hombre, de país a país, de tiempo a tiempo. Se trata de un desafío perpetuo frente al riesgo de caer en la trampa encantada de lo que cuentan los textos y de lo que representan las imágenes. En tal sentido, la necromancia racional que intentamos mediante la investigación histórica tiene sus peligros graves, pues podemos quedar atrapados en el hechizo que producen las confesiones de los muertos evocados por nuestro artilugio, creernos que en lo dicho y en lo figurado por ellos reside toda la verdad, y olvidarnos de sus prácticas concretas y de las cadenas de efectos —de los buscados adrede y de los no queridos— cuyos resultados suelen llegar hasta el presente. A decir verdad, el propio Ginzburg no ha quedado inmune a la fascinación, según lo prueba su *Historia nocturna*,[1] aunque no es momento de criticar los excesos ficcionales de Carlo por cuanto ahora nos convocan, más bien, el rigor de su trabajo de filología histórica y su capacidad para develar analogías, persistencias y miradas recíprocas entre hombres de tiempos y lugares muy distantes, allí donde ni siquiera nos animábamos a sospecharlas.

[1] Por ejemplo, *Storia notturna*... ob. cit.

De las nueve reflexiones contenidas en *Occhiacci di legno*, hemos elegido dos en particular: la cuarta, "*Ecce*. Acerca de las raíces estructurales de la imágenes de culto cristianas" (Ginzburg, 1998: 100–117), y la séptima, "Distancia y perspectiva. Dos metáforas" (Ginzburg, 1998: 171–193). "Ιδου", "*ecce*" en la Vulgata, "he aquí", nos recuerda Ginzburg, es la palabra mediante la cual el relato del nacimiento, de la vida y de la muerte de Jesús en los evangelios se remite a los anuncios de los profetas en el *Antiguo Testamento*. Es más, Ιδου traduce también, en la versión de los Setenta, las expresiones usadas por los profetas cuando transmitían y "exhibían" en palabras sus visiones. De manera que en el *Nuevo Testamento* queda legitimado, merced a esta demostración de que los avatares de la existencia de Jesús cumplen las señales dadas por los profetas, el carácter del personaje: se trata del Mesías descripto en la tradición escrituraria y esperado por el pueblo judío desde los tiempos del destierro en Babilonia. Ginzburg recalca que el Ιδου–*ecce* es, de tal suerte, el signo distintivo del *Nuevo Testamento* como pieza de prueba de la verdad de la interpretación que ha hecho del Nazareno el siervo de Yahvé, el hijo de Dios, el Mesías liberador. Los textos fundamentales de la nueva religión cristiana poseen así un rasgo ostensivo que ha de ocupar el primer plano a la hora de la prédica y de la polémica con las otras religiones, sobre todo con el judaísmo del cual aquélla se ha desprendido y diferenciado para aparecer como el cumplimiento de las promesas divinas y de las mayores esperanzas. Ahora bien, la ostensividad militante de sus primeros textos explica el pronto recurso de las imágenes del que echó mano el cristianismo, la aparición de las representaciones visuales de la vida de Jesús y de las escenas de la historia hebrea, interpretadas según el punto de vista del mensaje mesiánico, en las primeras manifestaciones del arte catacumbario ya a comienzos del siglo III. Ginzburg sintetiza el punto: "Por una extraordinaria paradoja, una característica recurrente en los textos proféticos judaicos creó las premisas de un fenómeno completamente dis-

tinto y nuevo: el surgimiento de la imagen de culto cristiana" (Ginzburg, 1998: 112). Una paradoja que habría hallado su expresión moderna, según nuestra perspectiva, en el acogimiento reticente (valga el oxímoron) de lo visual, en el vaivén entre los dos polos que componen la contradicción (cuyo nudo no es sino el mandamiento del Deuteronomio respecto de las imágenes), propios de los intelectuales judíos alemanes quienes, en los inicios del siglo XX, se interrogaron sobre los significados del arte y el destino de la civilización cristiana.

El punto de partida de Ginzburg en el segundo ensayo elegido es la polémica suscitada por Alan Solcal en 1994 con la publicación de su gran burla en la revista *Social Text*. El filósofo Paul Boghossian hizo conocer, a su vez, en el *Times Literary Supplement* del 13 de diciembre de 1996, una glosa del artículo de Sokal en la que el relativismo posmoderno es asimilado al perspectivismo filosófico. A pesar de suscribir las protestas de Sokal y Boghossian contra el escepticismo cognitivo de los posmodernos, Ginzburg no admite la inclusión del perspectivismo en el rechazo, y tal es la cuestión que dispara la pequeña, pero intensa, investigación de Carlo alrededor de las relaciones históricas entre verdad y perspectiva. El primer texto traído a colación es una carta en la que san Agustín responde indirectamente a las objeciones del senador Volusiano acerca de cómo puede ser igualmente verdadero y santo que Dios aceptase primero las ceremonias judías antiguas y que, más tarde, las rechazara y mandase a reemplazarlas por los sacrificios cristianos. Agustín contesta que hay detrás del asunto una confusión semejante a la que se acostumbra a hacer entre belleza y conveniencia. Lo bello, opuesto a lo feo y deforme, es alabado por sí mismo, mientras que lo conveniente nos remite siempre a un contexto exterior a la cosa que se juzga. Rige para lo decente la misma consideración que para lo conveniente. Por eso Dios ordenó ritos aptos para los primeros tiempos de la historia pero que ahora han dejado de serlo. "El —dice el santo de Hipona—

inmutable creador y moderador de las cosas mutables, mucho más que el hombre sabe lo que es oportuno para cada una de las edades [...]" (Ginzburg, 1998: 177). Ginzburg señala en este pasaje el momento del advenimiento de la perspectiva histórica en los procesos de búsqueda de la verdad válida para el mundo propio de los hombres. Lo trágico del asunto es que esa incorporación de una distancia intelectual, fructífera desde el punto de vista del conocimiento científico de la historia, entrañó al mismo tiempo una relación desgarradora entre cristianos y judíos. Los cristianos se percibieron a partir de allí como herederos y continuadores de los judíos en virtud del *Antiguo Testamento* recibido, pero también como otros hombres, distintos y mejores que esos antepasados por haber dado cumplimiento a sus expectativas y superado sus ritos. Cito a Ginzburg:

> Sólo un cristiano como Agustín, al reflexionar sobre el vínculo fatal entre hebreos y cristianos, entre *Viejo* y *Nuevo Testamento*, pudo formular la idea que, a través del concepto hegeliano de *Aufhebung*, se convirtió en un elemento crucial de la conciencia histórica, es decir, que el pasado debe ser comprendido sea en sus propios términos, sea en cuanto anillo de una cadena que, en último análisis, llega hasta nosotros. En esta ambivalencia propongo ver una proyección secularizada de la ambivalencia cristiana hacia los judíos. (Ginzburg, 1998: 179)

Ginzburg anuncia dos metáforas de la distancia en el título de su reflexión. Si la primera es la agustiniana, la segunda corresponde a una definición de Maquiavelo en *El príncipe*: así como para conocer bien los montes y las alturas se requiere mirarlas desde lo bajo y para conocer los valles y los abismos es bueno observarlos desde lo más alto, la naturaleza de los príncipes (siempre propensa a la arbitrariedad y a la tiranía) se conoce mejor desde la perspectiva del pueblo, y la naturaleza del pueblo (siempre inclinada a la demagogia y a la sublevación) se descubre mejor desde la

perspectiva de los príncipes. Dos puntos de vista igualmente válidos y necesarios, portadores de una verdad dialéctica y conflictiva. Leibniz hubo de buscar más tarde una solución integradora a semejante multiplicidad de perspectivas en la armonización de las mónadas por el plan preestablecido y perfecto de la divinidad. Pero al Renacimiento corresponde precisamente aquella segunda metáfora en los términos contradictorios de Maquiavelo. De esa nota, transmutada en clave cultural como conflicto de axiologías y de horizontes de sentido, Warburg hizo el tema esencial de su programa de investigación histórica.

En el año 2000, Carlo Ginzburg publicó dos pequeños libros de ensayos. En el primero de éstos sigue presentándose con fuerza el tema de las relaciones entre épocas y entre hombres lejanos, cuando ellas se establecen por medio de un objeto que perdura, que permanece de algún modo sin cambiar en un mundo que cambia; es decir, las obras de la literatura y del arte transmitidas de siglo en siglo, de civilización en civilización. La primera colectánea, *No Island Is an Island* [No–isla es una isla] (Ginzburg, 2000), reúne así cuatro conferencias pronunciadas en la Academia Italiana de Nueva York en 1998, referidas todas a actos recreadores e inesperados de lectura en los que estuvieron involucrados textos o autores de la literatura inglesa. Desfilan de tal suerte Moro, autor de *Utopía* y lector de Luciano, y el obispo michoacano Vasco de Quiroga, lector de Moro; Puttenham y Daniel, dos filólogos isabelinos, lectores de Montaigne; Sterne, autor del *Tristram Shandy* y lector del *Dictionnaire* de Pierre Bayle; Malinowski, el antropólogo polaco del siglo XX y lector probable de un cuento fantástico de Robert Louis Stevenson. Ginzburg dice que no ha querido simplemente desmenuzar los procesos de reelaboración de fuentes sino examinar "la relación de la lectura con la escritura, del presente con el pasado y con el presente" (Ginzburg, 2000a: XIV). El segundo libro editado en 2000, *Rapporti di forza* [Relaciones de fuerza] (Ginzburg, 2000b), parte de un

análisis histórico de las relaciones críticas entre la historia y la retórica en el plano de la verdad y de la prueba desde Tucídides hasta Nietzsche; demuestra que el concepto aristotélico de retórica hacía de la cuestión de las pruebas el núcleo fundamental de ese arte (con lo cual la apelación de los posmodernos al carácter retórico de la historia para aludir a una imposible cientificidad del saber histórico quedaría seriamente comprometida); examina la cuestión en contextos más acotados (por ejemplo, la exégesis de Lorenzo Valla sobre la *Donatio* o *Constitutum Constantini*, el relato jesuítico de una revuelta anticolonialista en las Islas Marianas en 1685, el empleo de recursos retóricos por parte de Flaubert tales como la inclusión de un espacio en blanco que interrumpe el relato en *La educación sentimental*; ejemplos todos en los cuales la retórica es vector y nunca ocultamiento de la verdad de "relaciones de fuerza"), y culmina en el ensayo "Más allá del exotismo: Picasso y Warburg" donde nos detendremos finalmente. A partir de la ausencia manifiesta del cubismo en las consideraciones que nuestro bien conocido Erwin Panofsky desgranó acerca del desmoronamiento de las teorías clásicas de las proporciones en los estilos del arte moderno (y aquel *scholar* las hilvanó, por cierto, en el marco de un escrito de buena impronta warburguiana del año 1921, publicado nuevamente en *El significado en las artes visuales*; Panofsky, 1975: 106), Ginzburg demuestra que el olvido de Panofsky ha llevado a perder de vista un hecho esclarecedor de la revolución estética de comienzos del siglo XX: el itinerario complejo que recorrió la experiencia pictórica de Picasso en los meses de creación del cubismo y, muy en particular, durante la ejecución del cuadro que la historiografía posterior habría de considerar una especie de manifiesto plástico de la era nueva del arte, un producto de la ruptura irreversible con los cánones clásicos de Occidente, *Las señoritas de Avignon*. Ginzburg revela hasta qué punto la irrupción de las formas exóticas de representación (de Dahomey y de la Polinesia) en la cara y en el cuerpo de las figuras

ubicadas a la izquierda de esa tela se apoyó sobre exploraciones activas de Picasso alrededor del *corpus* clásico de las proporciones humanas, búsquedas que lo aproximaron a Durero y al género de la caricatura que presuponía, a su vez, "como la sombra a la luz, el clasicismo en general y la teoría de las proporciones en particular" (Ginzburg, 2000b: 143). De modo que el Picasso revolucionario aparece bajo una luz nueva que, atención, no disminuye la carga explosiva e inédita de su trabajo artístico a las puertas del cubismo, pero que sí exhibe, en contraluz, la persistencia de un perfil del mundo clásico y renacentista sobre cuya base el pintor malagueño iniciaba una vía desconocida del arte. En este punto, el paralelo con el Warburg antropólogo que asistió al ritual de la serpiente en Oraibi se torna evidente. Para el fundador de una biblioteca donde se descubrirían los *corsi e ricorsi* de las revitalizaciones de la Antigüedad en la civilización de Occidente, el encuentro con los indígenas pueblos y hopis introdujo una perspectiva inesperada y vigorosa que permitió entender mejor los conflictos y tensiones culturales del Renacimiento. Picasso se situó en medio de una dialéctica semejante: teoría clásica de las proporciones y máscaras "primitivas" de África u Oceanía fueron el anverso y el reverso del experimento complejo del que nació buena parte del arte destinado a representar la vida en la civilización industrial del siglo XX. Picasso y Warburg acogieron la multiplicidad cultural y ambos la formularon "en un lenguaje específico":

> si se diluye en un esperanto incoloro, la multiplicidad misma desaparece. Mas, ¿quién hablará aquel lenguaje específico? Sólo una parte pequeña de todos aquellos que tendrían el derecho de hacerlo. Volvemos nuevamente a las relaciones de fuerza. La literatura no se hace con buenos sentimientos, escribió Gide; y tampoco la investigación histórica. (Ginzburg, 2000b: 146)

La conclusión de Ginzburg desenmascara el núcleo irreductible de nuestras prácticas culturales, desde la creación estética hasta el

esfuerzo racional de la ciencia, pero nos indica también que sólo gracias a ellas, aunque las examinemos y desmontemos con lucidez autocrítica, o tal vez precisamente por eso mismo, somos capaces de avanzar en el sendero de la verdad y del conocimiento de los hombres.

Textos, imágenes y diálogos entre los hombres: la historiografía artística de Carlo Del Bravo

Es muy probable que el profesor Carlo Del Bravo, maestro actualmente activo en la Universidad de Florencia, no acepte por completo la asociación de su figura intelectual y del modo peculiar suyo y de sus discípulos de escribir la historia del arte con la tradición warburguiana. Sin embargo, me he animado a realizar aquí el acercamiento, no tanto por las filiaciones involuntarias e inconscientes que muy bien podrían justificarlo, pues el aparato erudito de Del Bravo contiene citas de autores importantes del Instituto (Del Bravo, 1985: 55–91 y 105), sino debido a que hay dos rasgos clave en el método del profesor florentino que nos habilitan a trazar un paralelo entre sus ensayos y los de Aby Warburg. El primero de aquéllos es el procedimiento de imbricación y de aproximaciones sucesivas entre, por un lado, textos de la Antigüedad, de la patrística y del humanismo italiano de los siglos XV y XVI, y, por el otro, imágenes de la escultura antigua, de las artes tardomedievales y de los maestros de la plástica del *Quattrocento* al *Seicento*. Los parentescos establecidos no se refieren tanto a los temas cuanto, más bien, a las formas del conocimiento y de la sensibilidad que los primeros promueven o sugieren y que las segundas ponen en acto. Por ejemplo, Del Bravo vincula los hallazgos figurativos y decorativo–arquitectónicos de Brunelleschi con la tensión contemplativa transmitida por el magisterio platónico de Crisoloras en Florencia, una enseñanza que

debió de remitir a nuestro arquitecto, a su vez, hacia la obra de Proclo y facilitarle el descubrimiento de la persistencia del agustinismo en la *Summa theologica* de Santo Tomás (Del Bravo, 1985: 11–28). O bien, Del Bravo descifra el *rebus* pictórico que hay detrás de las figuras alucinadas en los cuadros del Valentin mediante su correspondencia con el *furor* platónico que iluminó los escritos de Giordano Bruno y, más atrás, con la sociedad de seres arrebatados de la existencia empírica que había imaginado tardíamente el propio Platón en su diálogo *Leyes* (Del Bravo, 1985: 199–217). O bien, nuestro historiador del arte descubre los lazos entre los *Macchiatoli*, la novela francesa realista y naturalista y el positivismo en torno a 1860 (Del Bravo, 1985: 271–284). De tal manera, la empresa de Brunelleschi, el estilo inspirado de Valentin y las resonancias científico–literarias de la pintura *a macchia* cobran una dimensión cultural cercana a la de la filosofía, aunque encarnada, materializada en imágenes visuales las que, merced a su articulación posterior en el sistema de patronazgo o en el mercado, se percibe cómo participan del diálogo eidético y existencial entre los artistas, los comitentes, los coleccionistas. No obstante, en la visión de Del Bravo prevalece siempre la idea vasariana de una coherencia íntima e individual del trabajo del artista, por encima de las incitaciones sociales que pudieran contribuir a dirigirlo o modelarlo. Los pintores y escultores adquieren el temple del pensador moderno comprometido, ante todo, con el valor vital, cognitivo y, en este caso, estético del hacer y del pensar propios. Se comprende entonces que la segunda colección de ensayos de Del Bravo, publicada en forma de libro en 1997, lleve por título *Belleza y pensamiento*.[2]

El segundo rasgo que emparentamos al horizonte warburguiano es la libertad con la cual nuestro autor realiza, en primera instan-

[2] Véase en el Apéndice de este libro el atractivo ensayo "Breve comentario a la bóveda sixtina".

cia, las uniones de textos e imágenes, guiado tan sólo por los ecos literarios y figurativos que los unos y las otras suscitan, para luego ir en busca de las verificaciones empíricas que proporcionan los datos de los historiadores antiguos, las simultaneidades de edición de textos y de elaboraciones iconográficas y la reconstrucción documental de la cultura de los artistas. Quizás la mejor ilustración de ese ir y venir entre el rigor de las coincidencias determinadas de tiempo y lugar y una "cierta libertad, relativa no a los contenidos, que hemos respetado, cuanto al acercamiento de pasajes" de textos y de figuras, sean varios pasajes de un ensayo realizado por uno de los discípulos de Del Bravo, Lorenzo Gnocchi (Gnocchi, 1994: 9), en los que las cartas irreverentes de Aretino sirven de eslabón poético para las formas corporales de Tiziano, Sansovino y el Veronés, o donde los gigantes de Rabelais son convocados como modelo de una desmesura irónica en esos mismos artistas (Gnocchi, 1994: 12–13). Temples iguales encontramos en los trabajos de otros alumnos toscanos de Del Bravo, cuyos abordajes de la materia artística componen un oxímoron de historiografía rigurosa y erudita y de percepciones de una gran autonomía intelectual, una dialéctica que devela, por ejemplo, los significados culturales y densos de una producción plástica regida por los modelos académicos en medio del gran ciclo revolucionario de las vanguardias estéticas del siglo XX. Citemos en tal sentido los artículos de Giovanna De Lorenzi acerca del programa crítico de Ugo Ojetti en los años veinte y de la escultura monumental de Arturo Dazzi en la primera posguerra (De Lorenzi, 1993: 38–59 y 104–127), o bien el ensayo introductorio de Susanna Ragionieri a la obra temprana de Giovanni Colacicchi entre 1925 y 1945 (Ragionieri, 1986). A todo esto, la propia libertad razonada de Del Bravo hace posible descubrir, y vaya de superior ejemplo, las vertientes izquierdista y nazi que confluyeron al ocultamiento ideológico de las posibilidades culturales de vitalidad y honestidad estéticas que implicaba el clasicismo humanista alemán de co-

mienzos del siglo XX: la primera tendencia, fuerte después de 1945, que condujo al rechazo *in toto* de la cultura alemana; la segunda que, estimulada por el mismísimo Hitler y contrariamente a lo afirmado por los lugares comunes, atacó el supuesto "frenesí" de los alemanes por la cultura mediterránea de los clásicos, favoreció "el realismo a la Leibl y un rodinismo simplificado, exaltados debido a su envejecimiento, considerado tradición, y debido a la atribución de méritos raciales" (Del Bravo, 1985: 322) Del Bravo escribe a propósito, conmovido: "La mano está temblando sobre la página, ante la trágica supresión de una cultura grande y libre" (Del Bravo, 1985: 323).

También este temblor reproduce la emoción que devastó a Warburg en 1918, que aguijoneó su saber y su ciencia antes y después de ese año fatídico, frente a la amenaza de un nuevo aniquilamiento de la civilización en gran escala. Quizá nuestro tiempo presente necesite concebirse de igual modo y por eso recurre a la obra de Warburg. Quizá queremos sabernos hijos fieles del pasado y por eso nuestras obsesiones por la conservación del patrimonio y del legado históricos, a la par que nos mostramos, con la misma ostensividad de la palabra de los profetas y de las imágenes de los artistas cristianos, como prueba viviente de lo radicalmente nuevo que está por venir, de una justicia, de una bondad y de una belleza que nos hemos prometido desde el comienzo de la historia y que permanecen incumplidas. Ambivalencia y grandeza de nuestra indagación de la verdad histórica: descubrirnos portadores del dolor pleno y de la belleza siempre frustrada del pasado, constructores de una morada nueva, más radicalmente humana y luminosa en el futuro.

Apéndice.
Selección de textos y documentos

1. El burgués del siglo XVI y sus horizontes culturales contrapuestos

Los contrastes en la concepción de la vida, cuando incitan a una lucha por ella o por la muerte y colman de pasiones de partido a los miembros individuales de la sociedad, son causa de una irrefrenable decadencia social; sin embargo, son al mismo tiempo las fuerzas propulsoras del más alto florecimiento de la civilización, cuando esos mismos contrastes dentro del individuo se atenúan, se compensan y, en lugar de destruirse mutuamente, se fecundan los unos a los otros y de tal manera contribuyen a ampliar toda la entidad de la persona. Sobre este fundamento nace la flor de la civilización del primer Renacimiento.

Las cualidades por completo heterogéneas del idealista medievalmente cristiano, caballerescamente romántico o clásicamente platonizante, y del mercader práctico a la manera etrusco–pagana, volcado al mundo, se compenetran y se unen en el florentino mediceo, constituyendo un organismo enigmático de una energía vital elemental aunque armónica; esta energía se manifiesta en el hecho de que el hombre florentino descubre en sí con alegría cualquier vibración del alma como una ampliación de la propia estatura intelectual, la perfecciona y luego la usa serenamente: él mismo niega la paralizante pedantería del *aut-auten* todos los campos, no porque deje de advertir los contrastes en su nitidez cortante, sino porque los considera conciliables; por ello, desborda exactamente de las obras de arte, producto de un acuerdo entre la iglesia y el mundo, entre el pasado antiguo y

el presente cristiano, la fuerza, entusiasta a la par que contenida, de los proyectos audaces.

Extraído de Aby Warburg (1966), "Arte del retrato y burguesía florentina. Domenico Ghirlanadio en Santa Trinita. Los retratos de Lorenzo de Medici y de sus familiares", pp. 118–119.

2. Pensamiento mágico en los tiempos de Martín Lutero

Tal como los fenómenos celestes terminaban confinados en semblanzas humanas para limitar su poder demoníaco por lo menos mediante la imagen, así también un hombre demonico corno Lutero resultaba astralizado (y precisamente, según hemos visto, ya en vida), mediante una vinculación casi totémica de su nacimiento con una pareja de planetas [Júpiter y Saturno]. Se procuraba de tal modo encontrar en la imagen de una entidad superior, cósmica, que tomaba su nombre de la divinidad, la causa de una potencia que, de otra manera, podría decirse sobrehumana y, por lo tanto, incomprensible.

La parte que tuvo en esto el revivir de la antigüedad demoníaca se debe a la memoria de las imágenes, que funciona, por así decirlo, por simpatía aunque en modo ambivalente. Estamos en la edad de Fausto, en la cual el científico moderno, oscilando entre práctica mágica y matemática cosmológica, intenta conquistar al propio pensamiento el espacio entre sí mismo y el objeto para conseguir una contemplación desapasionada. Es necesario siempre salvar de nuevo a Atenas de Alejandría.

Desde este punto de vista, las imágenes y los textos examinados aquí (y son apenas una parte pequeña de lo que podríamos haber tenido a nuestra disposición) han de considerarse casi como documentos, nunca leídos hasta hoy, de la trágica historia de la libertad del pensamiento del hombre europeo moderno; al mismo tiempo debía de ser mostrado, mediante una investigación positiva, de qué manera puede perfeccionarse el método de la historia de la civilización uniendo la historia del arte con la historia de las religiones.

Extraído de Aby Warburg (1966), “Adivinación antigua pagana en textos e imágenes de la edad de Lutero”, p. 364.

3. La biblioteca de Warburg, su utilidad y sus fines

3a. El testimonio del propio Aby Warburg

La serie de imágenes que he podido mostraros esta tarde querría ayudar, en último análisis, a formular el enigma de la función de la memoria. En la función mnemónica, el milagro de la constancia se une al milagro, igual de grande, de la transformación. Extraer el elemento figurativo, en su fuerza plasmadora, del estado de conservación objetivado en la tradición e intercambiarlo con la imagen evocada por el estímulo de un instante es una magia que revela leyes de desarrollo desconocidas hasta ahora, si se va al encuentro de ella con el instrumental del nudo histórico formado por la palabra, la imagen y la acción. El historicismo no tiene hoy las de ganar: *le culte de l'incompétence* y la veneración del hecho corpóreo como demostración de cualidades mentales se llevan la mejor parte. Ante semejante narcisismo, detrás del cual se esconde un Rousseau malentendido, la Biblioteca opone el intento de volverse a la función de la memoria colectiva como a una fuerza en grado de formar los estilos, asumiendo como constante la antigua cultura pagana. Vistas en el espejo de un período, las diversas formas de captar [lo antiguo] revelan las elecciones conscientes o inconscientes de las tendencias de una época y llevan así a la luz el alma colectiva que crea aquellos deseos y postula aquellos ideales, a la par que testimonia, en el movimiento incesante de lo concreto a lo abstracto y viceversa, las luchas que la humanidad debe acometer para lograr la conquista de la *sophrosyne*.

> Fragmento de una conferencia pronunciada por Aby Warburg en 1928 durante la cual presentó algunas láminas del proyecto Mnemosyne. Cit. en Italo Spinelli y Roberto Venuti (1998), p. 87.

3b. El reconocimiento de Ernst Cassirer

Hamburgo, 13 de junio de 1926

Egregio y querido amigo:

La obra que le ofrezco en su sexagésimo cumpleaños debía, originariamente, ser la expresión personal de la profunda amistad y devoción que le profeso. No habría podido, por otra parte, cumplir este trabajo si no hubiese recibido la ayuda ininterrumpida y el estímulo de esa comunidad de estudiosos que tiene su centro espiritual en la biblioteca de usted. Hoy ya no me es más lícito hablar sólo en mi nombre, sino que he de hacerlo también en nombre de tal comunidad, en nombre de todos aquéllos quienes, desde hace mucho tiempo, honran en usted a un maestro en el campo de las investigaciones sobre la historia del espíritu. Con un trabajo silencioso y tenaz, la biblioteca Warburg, desde tres decenios atrás, se ha esforzado por recoger material para las investigaciones concernientes a la historia del espíritu y a las ciencias de la cultura. Pero hizo mucho más, por cuanto, con una evidencia infrecuente, ella ha mantenido firme ante nuestros ojos la regla que debe de guiar semejantes investigaciones. En el modo como está constituida y en su estructura espiritual, ha encarnado el concepto de que todas las esferas y todas las corrientes de la historia del espíritu colaboran para construir una unidad metódica. Hoy, en el día en el que el desarrollo de la biblioteca ingresa en una nueva fase, en el que con la construcción de su nueva casa se ensancha también el terreno de su actividad, podemos, nosotros también, sus colaboradores, decir públicamente todo lo que ella representa para nosotros y de cuánto le somos deudores. Esperamos y sabemos que, más allá de los nuevos deberes efectivos que la biblioteca habrá de cumplir, no será echada en el olvido la vieja tradición de nuestro amigable trabajo en común, sino que, al contrario, en el futuro, el vínculo

espiritual y personal que hasta ahora nos mantuvo unidos se consolidará siempre en mayor medida. Pueda el instrumento de estas investigaciones de historia del espíritu, que usted ha creado con esta biblioteca suya, proponernos todavía por mucho tiempo siempre nuevos problemas, y pueda usted, como ocurrió hasta ahora, mostrarnos nuevos caminos para resolverlos.

Ernst Cassirer

Carta que Ernst Cassirer dirigió a Warburg el 13 de junio de 1926 en ocasión de enviarle el libro *Individuo y cosmos en la filosopa del Renacimiento*, una obra que Cassirer escribió en buena parte en el marco de la Biblioteca Warburg de Hamburgo.

4. Héctor Ciocchini, un ensayo juvenil sobre las sirenas y una correspondencia poética de la madurez con René Char

4a. "Las sirenas"

J'ai rêvé dans la grotte où nage la sirène

GÉRARD DE NERVAL

Quien oye el canto de las sirenas vive en el riesgo, en el peligro. Recordemos, sin embargo, el comienzo del Patmos hölderliniano: halla también la salvación. La que sólo es posible alcanzar en las situaciones límites de que habla Jaspers. Siempre el canto maravilloso, la divina geometría del conocimiento, se viven a costa de un naufragio; la ménade que más potentemente sentía en sí latir el espíritu del dios era la más envejecida. La sublime pasión cuesta la vida; Electra, Hércules, el vaso se rompe por excesiva plenitud. Orfeo rescata sólo por un instante a Eurídice; hay que penetrar en el infierno para llegar a ver por un segundo el resplandor de lo divino; un segundo no más y luego el retorno al *Schreckliches* rilkeano, a los terribles escollos en donde irremisiblemente se perece.

¿A qué realidad de origen, a qué deidad o principio se vería subordinado el mito de las sirenas? Ellas tienen su morada en una isla que emerge del mar. Eliade nos dice que el poder profético emana de las aguas. El Océano es llamado por los babilonios la casa de la sabiduría. Oannes, el personaje mítico representado como mitad hombre y mitad pez, asoma del mar de Eritrea y revela a los hombres la cultura, la escritura, la astrología. Asimismo (refiriéndose a las ninfas) una superstición más tardía habla de la locura vaticinante que posee a quien ve una forma saliendo del agua. Lo que persiste ante todo es el sentimiento ambivalente

del temor y de atracción frente a las aguas que desintegran y germinan, matan y ayudan al nacimiento.

La naturaleza de las sirenas comparte la vida de los elementos, pero especialmente del agua y del aire, este último elemento de los dáimones, según Apuleyo. Existe en este caso una especie de iniciación. Las sirenas se manifiestan a Odiseo no por la efigie, sino por la voz. Nos hace suponer el texto (*Odisea*, XII, 154) que Odiseo fue un iniciado. Al decir: manifestóme que tan solo yo debo oírlas, podríamos suponer que Odiseo se halla preparado por Circe para una iniciación que se concretaría al oír el canto de las sirenas.

Las sirenas constituirían los *metaxû* (*rapport*, relación, intermediario) entre una realidad accesible y otra más difícil que puede costar la vida. Las Nornas de Wagner, las Madres de Goethe son también intermediarios entre un orden de lo finito y un orden de lo infinito. Son los dáimones, cuyos atributos trata de precisar Apuleyo en su *Deo Socratis*. Como tales, como iniciadoras, las ha visto toda la tradición pitagórica y Platón. Así al decir de Jámbico: Tetractis, armonía pura, la de las sirenas, quizá quisiera significar que esta armonía, la del canto de las sirenas, era un glorioso umbral de la armonía pura, la que otorga la comprensión de la divina tetractis. Son, luego, el símbolo de las ciencias: aritmética, geometría, astronomía, música.

Su número y formas en la iconografía puede darnos un indicio de su naturaleza. Jean Przyluski nota que en el folklore europeo las sirenas tal como las *Râkshasî* hindúes aparecen en número indeterminado. Pero en un vaso griego son figuradas en número de dos en compañía de un personaje femenino que parece ser la Tierra madre. Poseemos, dice, una esquematización análoga a aquella que probablemente dio nacimiento a las tres Moiras. Como transmisoras de una substancia original (*arjé*) sería interesante citar a Bachelard: a las materias originales donde se informa la imaginación material se agregan ambivalencias profundas y durables. Y esta propiedad psicológica es tan constante que se puede enunciar a partir de ella como una ley primordial de la imaginación la recíproca: una

materia que la imaginación no puede hacer vivir doblemente no puede hacer las veces de materia original.

¿No podríamos preguntarnos si en número de dos, díada, no serían la epifanía diádica de la tríada que se complementaría con la *Magna Mater*, análoga esta última a la *arjé* musical? ¿O bien que en número de tres formarían con aquélla la divina *tetractis* pitagórica? Como tríada serían las transmisoras de una armonía universal, de esa *arjé* numérica y rítmica que nos eleva a la visión cósmica.

Odiseo, el de multiforme ingenio, ¿no se resistiría a no ser ya dueño de sí mismo, a abdicar de su voluntad para vivir en pasivo contacto con lo divino? ¿Acaso no estaría reñido con la acción, el escuchar el canto de las sirenas? Si éste nos sumía en la contemplación de los ritmos universales, toda la acción humana hubiera sido desbaratada, pues no se obtiene la bienaventuranza de su canto sino a costa de la acción. ¿No temería Odiseo olvidarse de sí mismo al escucharlas? ¿No sería el efecto de su canto semejante al nepente que nos restituye a la pureza original, reintegrándonos al ritmo universal cósmico, al mundo arquetípico de la edad de oro? Así interpretado, Odiseo se habría resistido a lo contemplativo.

Platón nos dice que respondiendo a la armonía de las sirenas las Parcas, hijas de la Necesidad cantaban, Láquesis el pasado, Cloto el presente y Átropos el porvenir. ¿No revelaría su canto el secreto de colocarse fuera del tiempo y de contemplar en su centro, en el plano de la eternidad, en estado de *jivanmukta* lo divino y sin cambio? ¿No nos daría su canto el conocimiento de la vida pasada, de nuestras pasadas reencarnaciones, la noción de tiempo reversible de la mitología búdica y de Pitágoras y Empédocles?

Al elevarnos al mundo de lo permanente, a la *arjé* musical, a la *meguistes musikés*, dejarían de ser ya las deidades tentadoras para ser las bienaventuradas que como tales crean el compromiso (según algunos derivaría su nombre de *seirá*: cadena), el riesgo, que prueba a la virtud en su lucha por la salvación, pero que expone al alma para que ésta supere las oposiciones y venza el feroz yugo del desti-

no. ¿No era su canto semejante a la corriente del Amelés, del que había que beber con mesura para no caer en el olvido total? Su lucha con las musas, del relato de Pausanias, sería la de lo intemporal (¿filosofía?) con lo temporal (historia, *rerum gestarum*), puesto que las hijas de la memoria, viven sujetas al tiempo en la música condicionada, y las sirenas en lo absoluto. Así las musas coronadas con las plumas de las sirenas pueden significar que la visión de lo temporal culmina en un atisbo de lo intemporal o eterno.

Odiseo, la imagen del marino frente a los escollos, es la imagen del hombre frente a la vida. Al naufragar queda desvirtuado el *soma sema estí*. La barca del cuerpo se rompe. ¿No vencerían las sirenas a la muerte, ya que los pitagóricos las colocaban en algunas tumbas tal como la cruz cristiana promete la salvación que comienza al morir el cuerpo? ¿No serían en vez de un signo de muerte un signo de superviviencia gloriosa?

El Apolo de Claros, rival de Orfeo, estaría con este último en la misma relación que las sirenas ante las musas. Es la supremacía de lo profético ante lo poético. Recordemos que aquéllas prometían a Odiseo no amor o placer, sino sabiduría, y que Platón considera la verdadera sabiduría como algo sobrenatural.

Las tres posibles etimologías, la semítica *sir*: canto, *seirá*: cuerdas y *seiros*: lo que brilla, arde, nos manifiestan una esencia única fundamentalmente apolínea. Naturaleza planetaria y musical se equivalen. Alguien las vio como el encanto del mediodía. Transmisoras de una *arjé* que las abarca, tal como las manifiesta la tradición platónica, las vemos nosotros. Un historiador del arte, K. von Tolnay, había ya reconocido la naturaleza musical de la sustancia mundial en la gran pintura. Otro sabio húngaro, Kövendi, ha demostrado cómo el nacimiento de un niño divino original, en su calidad de Eros Proteuritmos podía significar para los griegos la organización rítmica musical del Todo.

Un famoso pasaje de Platón (*Rep.* X, 615, 616 c.) nos ilustra sobre el huso de la Necesidad, señora de los universos planetarios.

Este huso, *axis mundi*, gira en sus rodillas y en cada rotación se ve coronado por una sirena, que al acompañar su movimiento emite una nota única, un único sonido. El conjunto de estos ocho sonidos producía un acorde consonante, trasunto de la armonía ideal. En la tetrada formada por las parcas y la Necesidad, esta última estaría en función de número, ritmo regulador. Sólo en el equilibrio logrado entre la adversidad y el ímpetu hacia lo sublime, tensión de las cuerdas de la lira, resistencia del aire a la paloma, del nadador a la onda, de la ley a la libertad, dualismos nacidos del primordial tema órfico cuerpo–alma como accidentes particulares de éste, puede el hombre lograr la sabiduría, oír las sirenas planetarias.

En una navegación que va a descubrir la causa ¿quieres tú, Cebes, que te haga una exposición de todas las penas que me he tomado? El accidente, la agonía, el padecimiento, son parte de la vida del navegante que quiere oír la voz de las sirenas. En él se cumple discursivamente el *to pathei mathos* (por el dolor a la sabiduría) del coro a Zeus, de Esquilo.

Ya no es sólo Odiseo el navegante de las costas itálicas meridionales, sino el hombre que atado al mástil, *axis mundi*, por las cuerdas del huso de Ananké, mástil cósmico, intenta, el oído interior vigilante, acercarse a lo absoluto.

Artículo aparecido en *La Nación* el 16 de mayo de 1954

4b. René Char escribe a Héctor Ciocchini

I . Carta

L'Isle sur Sorgue, 30 de marzo de 1964.

Querido Héctor Ciocchini:

Me he inclinado hacia la esperanza feliz de que Ud. vendría tal vez a Francia y de que lo vería pudiendo expresarle entonces,

de viva voz, mi reconocimiento por su texto aparecido en *L'Arc*, por otras muchas cosas, su obra en primer lugar —poemas y ensayos críticos— que descifro y leo lentamente, a medida que ella me llega.

Corrí el riesgo de parecerle ahora ingrato y liviano, si no hacía a un lado mi esperanza, finalmente cómoda, y no salía de mi silencio. Sus palabras en *L'Arc* tenían un valor y una significación cuya agudeza no se ha mellado. El elogio introduce en su expresión un incienso o un fósforo molesto. De modo que me limitaré a decirle que el extranjero que yo soy, a menudo, para mí mismo, le permanecerá deudor de una de las revelaciones más útiles que él haya experimentado y que le haya salido al encuentro. No todos los días son fastos. El realismo velado de la poesía tal como se me aparece (igual que la trucha del arroyo) va desde la fuente al delta y del delta hacia la fuente, sólo es visible para algunos ribereños y éstos la distinguen gracias al temblor de la hierba, temblor nunca hueco, rápidamente, imperceptiblemente.

Acepte mi fidelidad y mi amistad,

René Char

II. Carta

L'Isle sur Sorgue, 22 de diciembre de 1964.

Querido Héctor Ciocchini:

su gran estudio en *Sur* me ha conmovido; su pertinencia, sus medidas, lo que él descubre de mi trabajo a lo largo de los años para el lector atento, todas esas cualidades me ayudan a llevar mejor el fardo felicidad–desdicha de la poesía y de la realidad allí donde ésta se inserta. Gracias por semejante favor. Me siento tan socavado, tan destruido por momentos, obligado a esa interrogación del espíritu al cuerpo enfermo, ora amenazándolo, ora suplicándole, sí, de manera bastante cómica, y que una palabra

como la suya, cuando la tarde refresca, *dice* entonces mi juventud con convicción.

Mi amistad, de todo corazón,

René Char

Le he rogado a mi editor que le enviase *En la lluvia cazadora* (*Dans la pluie giboyeuse*). ¿Recibió usted a tiempo ese libro?

III. Poema

A tiempo interviene la vida para preservar el lugar que le debemos dentro de nosotros. Cuanto más altas son las montañas, más tienen los iniciados el derecho al rayo en su bastón.

—Vida, ¿dónde está tu victoria?

—En ésta, en aquél.

—Ya voy, Amiga, que el futuro es raro.

1972, R.C.
Para Héctor Ciocchini

4c. Dominique Jaquet cuenta a Héctor Ciocchini
cómo transcurrieron los últimos días,
la muerte y los funerales de René Char

L'Isle sur Sorgue
8/3/1988
Dominique Jaquet
5 rue Danton
84800 Isle sur Sorgue.

Querido Héctor Ciocchini:

Su carta ha llegado ayer por la mañana. Es una gran pérdida para cada uno de nosotros. René Char era, para nuestro viejo Occidente, una de las raras columnas de luz y de sostén en condiciones

que eran las de “*lo inconcebible*, según él había escrito, *pero con mojones deslumbrantes*”. Murió como el Prisionero de Georges de la Tour, después de los *Cuadernillos de Hypnos* [*Feuillets d’Hypnos*] no abandonó más el ángulo del fuego de la chimenea de los Busclats. Murió atado y desatado. Aquí supimos el viernes por la tarde sobre su muerte, ocurrida en el Hospital del Val de Grâce en París. Yo lo había dejado algunos días antes de su hospitalización (en Marsella y luego en París), él tenía un proyecto para un museo en Saumane y me había dado cita desde mi regreso para que lo llevase al cementerio de Saumane donde descansa una amiga muy cercana, muerta hace algunos meses, todavía joven. Y volví luego, pero para acompañarlo al cementerio de Isle sur Sorgue. Cuando lo vi levantarse, por última vez, irradiaba juventud y luz, me acompañó hasta la puerta de la casa y supe entonces que jamás nos volveríamos a ver. Lo supe con certeza desde ese día. Pronto, el espíritu lo abandonó y no regresó más, salvo, quizás, en algunos destellos. El miércoles, el cuerpo fue transportado desde París, los parientes querían entrar el sarcófago en la casa, pero sus dimensiones no permitieron pasar la puerta. Se lo dejó en el jardín en medio de un viento furioso, el gran mistral, que rugía desde la víspera, sólo estaban los pájaros, sus amigos, a los que él había alimentado a fuerza de sacos de granos de girasol, para saludarlo tal como él hubiera deseado. Por encima de la tumba, la luna brillaba en pleno día, cortada exactamente en dos. Nos fuimos a caminar a las colinas con mi amiga. Allí, bajo la forma de un perro salido de ninguna parte, que tenía el pelaje color de otoño de un cachorro de tigre, él nos acompañó largamente con saltos felices, y luego, cuando partimos, el perro desapareció en una curva del camino. Me había dicho ya que no era donde se reúne la muchedumbre que había que “buscar”. Los muertos están aquí en las colinas sagradas, no en las cuevas de los cementerios. Nos había enseñado, cada vez que un amigo partía, a encender una vela. Hoy, hemos perdido al poeta más grande cuya voz logró encender este mundo entero, varias lenguas, naturalezas y culturas,

pues él hablaba de lo universal y de la luz con la voz concreta de las hierbas, de los pájaros y de los alquimistas. Él sabía. Él conocía a cada quien en su profundidad. Era un acupuntor del alma. Debemos de vivir ahora con la claridad que dejó, de la que no está muy distante la claridad que él mismo alcanzó. Somos muchos quienes le debemos, como Ud., algo mejor que la vida misma, si aún se trata de la vida y no existe otro nombre para decirlo. Envíeme, si puede, la fotocopia de las cartas de las que Ud. me habla. Me gustaría conservar al menos una traza de ellas. Reciba, por favor, esta cinta grabada en su casa, hace poco tiempo, con su voz viviente, y algunos catálogos de exposiciones hechas con él. Crea en mi fiel amistad, por la Argentina donde tengo amigos muy queridos y por la poesía que compartimos,

Dominique Jaquet

*5. La bóveda de la Sixtina, revisitada por Carlo Del Bravo**

Breve comentario sobre la cúpula de la Sixtina

para Paola Barocchi

Al mirar la cúpula de la Sixtina se ve que las *Historias del Génesis* están concebidas como pinturas y no como aberturas, incluso si representan tanto cielo, de ellas no emana luz, los lados mayores de sus cornisas son el uno sombrío y el otro claro según una luz que se difunde desde una abertura que debemos imaginar sobre el altar: y que imaginamos también gracias al auxilio de una tira de cielo —color verde—; abertura simétrica a otra —igualmente con tira de pálido cielo— que está sobre el ingreso: que sin embargo (y divagamos con el pensamiento sobre aquel día interior) no tiene el Sol de su parte.

He concluido desde hace algunos días que en esta cúpula los significados se desarrollan sobre dos planos diferentes: uno, con pensamientos atribuibles a Julio II elaborados por un biblista, y otro con pensamientos de Miguel Ángel: quien, cuando recordó que el papa le permitió hacer en la cúpula lo que quisiera,[1] habrá entendido que le concedió componer libremente la figura de los

* Traducción de Lucio Adrián Burucúa.

[1] Véase la carta de Miguel Ángel, desde Florencia, a G. F. Fattucci, a Roma, de diciembre de 1523, en Ch. de Tolnay, *Michelangelo*, Princeton, 1947–1960, 2, pp. 248–249. La invitación a considerar en sus términos históricos la libertad concedida por Julio II a Miguel Angel para hacer en la Cúpula aquello que quisiera, está ya en H. von Einem, *Michelangelo*, Stuttgart, 1959, p. 55, y en H. Fillitz, “Zum Problem der Deckenfresken Michelangelos in der Sixtinischen Kapelle”, *Römische historische Mitteinlungen*, 1985, p. 401.

significados impuestos: así que, por otra parte, el artista obtuvo un esquema tal que le permitía superponer uno propio y autónomo.

Los discursos del biblista son dos: y Miguel Ángel los distinguió desarrollando uno en dos narraciones circundadas por una conclusión común; y el otro, en una sola con su conclusión que lo encuadra. Para distinguir los dos discursos del biblista y para distinguir sus partes, Buonarotti usa las estructuras formales con una potencia que lo refleja intensamente.

Las *Historias del Génesis* a lo largo del eje mayor de la cúpula están orientadas de manera tal que, para verlas del derecho siguiendo su orden cronológico, se las debe observar con la cabeza dada vuelta, en sucesivas paradas de un recorrido al revés desde el altar hacia la puerta. Tal recorrido, sin apuntar a la salida, no termina allí sino que reenvía a otras observaciones dentro de la Capilla, e inmediatamente a los redondeles *tondi* como de relieve, también éstos narrativos, que las *Historias* encuadran en sus entrantes y que es necesario también observar con la cabeza dada vuelta, procediendo hacia el altar pero poco a poco girándose hacia la izquierda y hacia la derecha. Estas dos narraciones están relacionadas también por la marcha rectilínea propia de todo aquello que se desarrolla en el tiempo; finalmente, ambas son completadas por comentarios implícitos en la corona de *Profetas y Sibilas* que las circunda: corona continua ya que, como veremos, en los *Profetas*, en los dos últimos niveles a uno y a otro lado breve, regresa el mismo significado.

Luego de esto, el segundo discurso. El segundo centra la narración en los *Antepasados de José*; y el comentario, en las pechinas que los encuadran, relacionados a aquellos con marcos análogos. Como los *Antepasados* debían verse todo alrededor de la cúpula, para no presentarlos como corona continua, sino como sucesión en el tiempo, Miguel Ángel los dividió en dos partes diferentes, entre Amón y Josías: es decir, con el orden cronológico transmitido por San Mateo, hasta Amón los grupos de Antepasados nombra-

dos en las tablillas se suceden de izquierda a derecha a través de la Capilla, y desde Josías, en cambio, se suceden de derecha a izquierda; mientras que en su interior, los personajes son probablemente (como veremos) dispuestos primero de derecha a izquierda, y, desde Josías en adelante, de izquierda a derecha. Esta narración en dos tiempos está, decíamos, encuadrada por el comentario conclusivo que es el significado de las historias en las cuatro pechinas.

* * *

Los discursos del biblista, entonces, son dos. El primer discurso expone, en las *Historias*, los orígenes de la piedad y de la impiedad; en los medallones, varios ejemplos de impiedad extraídos de los *Libros de los Reyes y de los Macabeos*, y ejemplos, al final, de arrepentimiento y de temor a Dios: estas exposiciones son luego circundadas por un comentario según los Profetas y las Sibilas, que habla de ira divina hacia la impiedad, y de misericordia, en cambio, hacia el arrepentimiento. El segundo discurso del biblista, con los *Antepasados de José* narra en sucesión una historia que parte del temor a Dios y culmina en la impiedad, y otra que representa el regreso a la piedad, y luego encuadra ambas con los comentarios de las cuatro pechinas, que pueden significar que el creyente es premiado y el impío castigado, en éste y en el otro mundo.

* * *

Las *Historias* hablan del origen de la piedad y de la impiedad. Luego del pecado de los Progenitores, que querían ser *sicut dii*, encontramos la escena del *Sacrificio*, que no es ni el de Caín y Abel, ni el de Noé después del Diluvio. Porque hay demasiados varones jóvenes respecto del primero, que no pudo tener sino dos; y también respecto del segundo, que no pudo tener más que tres y además debería seguir el orden cronológico, haber

iniciado y no precedido, como sucede aquí, la contigua escena del *Diluvio*. Pero, entre la Expulsión y el Diluvio, en la página del *Génesis* encontramos lo que, tal vez, seamos los primeros en considerar para las *Historias* de la Sixtina: el versículo (4, 26) que suena *"et Seth natus est filius, quem vocavit Enos: iste coepit invocare nomen Domini"*. El altar es ya como lo prescribirá el *Levítico*, con el fuego alimentado desde abajo;[2] el viejo cercano al fuego superior será el abuelo Adán, que luego de haber generado a Seth vivió otros ochocientos años y generó hijos e hijas;[3] el hombre más joven será entonces Enos, circundado por los también jóvenes hermanos de su padre. No ignoramos que el efebo enguirnaldado y velado ha sido rehecho por Domenico Carnevali alrededor de 1565, y que originales son sólo sus antebrazos y las manos que reciben del sacrificador la grasa para ofrecer en el altar en esos primeros ritos —así como ha sido rehecho en gran parte el desnudo que, por delante de aquél, blande un ariete—; pero tampoco ignoramos que los restauradores sospechan que Carnevali tal vez rehizo estas figuras sobre calcos de partes originales comprometidas.[4]

Pero en esta escena, que entonces llamamos de la *Religión de Enós* o de los inicios del culto divino, debe entenderse también el significado de aquello que sucede en segundo plano, donde una joven mujer enciende en el fuego sagrado una rama, una antorcha

2 *Levítico*, 6, 12.

3 *Génesis*, 5, 4.

4 G. Colalucci, "Stato di conservazione", en *Michelangelo e la Sistina. La tecnica il restauro limito*, catalogo de la muestra (Venecia), Roma, 1990. Véase una reproducción clara en F. Mancinelli y A. M. de Strobel, *Michelangelo. Le lunette e le vele della Cappella Sistina*, Roma 1992, p. 112, fig. 111. Nosotros, sin embargo, preferimos pensar que se trataba de calcos parciales, ya que dos partes del fresco original entre los velos rehechos que envuelven las piernas del erebo revelan uno el cielo y el otro la separación entre la pared del fondo y la arista del altar.., y así nos dicen que el cielo y aquella separación se veían de un lado y del otro de un muslo sin velos.

(y mientras tanto, ante aquella combustión lenta, el rostro se le enrojece y ella lo defiende con una mano): ya en los poetas antiguos y en Poliziano la antorcha es metáfora de nupcias,[5] y por esta vía puede entenderse por qué el viejo Adán indica el cielo, como diciéndole gracias a Dios (y Eva, de perfil, mira intensamente). Afuera, se ve la cabeza de animales domésticos, incluso de aquellos que nunca fueron sacrificados: e indican tal vez, pensando en lo que escribe Flavio Giuseppe,[6] que aquí no se trata de la estirpe de Caín que inventó las astucias de la agricultura, sino de Seth, quien, como antes Abel, habrá más bien extraído lo necesario de la generación espontánea de los animales.

Hacia atrás (entonces) después de esta escena y continuando, vemos el recuadro del *Diluvio*. ¿Nos hemos preguntado cuáles podrían ser los conceptos que para el biblista habrían motivado esa presencia: tal vez los que nos ofrece el *Génesis*[7] de la *multa malitia* e *iniquitas* de la humanidad que aparece castigada? No: veremos que la continuación de las *Historias* se concluye con Cam, quien *cultum Dei a paire non accepit*, y entonces, en los grandes textos sobre el Diluvio, elegiremos los conceptos relativos a la religión de su padre Noé, la que por otra parte se relaciona con el sacrificio de Enos, representado inmediatamente antes. *"Sine fide autem impossibile est piacere Deo* [...]. *Fide Noe*, *responso accepto de iis quae adhuc non videbantur*, *metuens aptavit arcam in salutem domus suae* [...]*: et iustitiae*, *quae perfidem est*, *heres est institutus*."[8] (Impacientes, querríamos desde ahora entender por qué entre los nadadores o la gente que sube, la imaginación contemplativa ha cancelado, y en nosotros vuelve a cancelar, las intenciones... y

[5] De Poliziano, véase el verso *"Or vada e biasmi la teda legittima!"*, dicho por la bacante que lleva la cabeza cortada del protagonista, hacia el final de la *Favola di Orfeo*.

[6] Flavio Josefo, *Antichità giudaiche*, 1, 54.

[7] *Génesis:* 6, 5; 6, 11; 6, 13.

[8] Pablo, *A los Hebreos*, 11, 6–7.

aísla imágenes bellas: espaldas desnudas fuera del agua, una cabeza meditabunda, pechos robustos y sin embargo tiernos... Pero esto atañe a Miguel Ángel, no al biblista, de quien estamos hablando.) Con la *Ebriedad de Noé*, en donde Cam indica el cuerpo revelado del padre, grado final determinante de las *Historias*, recordamos un pasaje de las *Divinae institutiones* de Lactancio —como necesario para reconstruir las intenciones del biblista—. Estas *Institutiones* de Lactancio están ya presentes en la literatura sobre Miguel Ángel, como fuente necesaria para sus *Sibilas*; pues también incluyen sobre las Sibilas un importante fragmento de Varrón. Mas sobre Cam, que en el fresco indica la desnudez del padre, quien por esto lo maldecirá, se lee: *"posteri eius Chananaei. Haec fuit prima gens quae Deum ignoravit; quoniam princeps eius et conditor cultum Dei a patre non accepit, maledictus ab eo: itaque ignorantiam divinitatis minoribus suis reliquit".*[9] Y de hecho los cananeos fueron idólatras, y también tuvieron costumbres contrarias a la ley divina.

* * *

Ahora comienza la segunda narración, en este primer discurso del biblista. Hemos ido para atrás hasta la puerta, y ahora procedemos hacia el altar observando los medallones: en cada pareja a lo ancho, primero el de la izquierda y luego el de la derecha, por una indicación fundada en el significado, que se nos presenta por medio de los dos finales. Esos medallones a lo mejor ejemplifican, en la primera pareja, la soberbia; en la segunda y en la tercera, la irreligión; en la cuarta, tal vez el ultraje al padre —de manera tal que la irreligión sería culpa central y doblemente reprobada—. Observémoslos por partes, apoyándonos entonces para la iconografía

[9] Lactancio, *Divinae institutiones*, 2, 14 (*Patrologia Latina*, 6, col. 327).

en los estudios de Steinmann, Wind y Hope.[10] En la primera pareja, *Antíoco que cae del carro e Ioab que mata a Abner*. Antíoco, *superbia repletus*, golpeado por la mano de Dios;[11] Ioab, que mata a Abner *in dolo*, dando "claramente a conocer cómo los hombres nacidos en la avaricia y en la ambición, no hay cosa que ellos no se arriesguen a hacer mientras no quieren ceder ante nadie".[12]

En la segunda pareja, el *Abatimiento de un ídolo*, con la simplicidad con la que en la Biblia se narran aquellos ordenados por los reyes de Judas, Ezequías y Osías, cada uno de los cuales *"contrivit statuas"*;[13] y seguidamente el *Castigo de Eliodoro* por su intento de

[10] Desarrollando una indicación de Vasari (véase ed. Bettarini y Barocchi, 6 textos, p. 40), E. Steinmann (*Die Sixtinische Kapelle*, Munich, 1901–1905, 2, pp. 261–272) precisó la iconografía de los medallones refiriéndose sólo al *Libro de los Reyes*. Al contrario, ha representado una gran apertura el ensayo de E. Wind, "Maccabean Histories in the Sistine Ceiling" (en *Italian Renaissance Studies – A tribute to the late Cecilia M. Ady*, Londres, 1960, pp. 312–318), que ha agregado como fuente los *Libros de los Macabeos*, y cambiado los temas de *David y Nathan*, del *Asesinato de los hijos de Ajab*, de la *Muerte de Urias*, respectivamente, *en Alejandro el Grande delante del Gran Sacerdote* (de una interpolación del traductor N. Manerbi), la *Muerte de Nicanor* (con referencia a *Macabeos*, 1, 7, 43–47), y el *Castigo de Heliodoro* (*Macabeos*, 2, 3, 25–27). Más tarde, Ch. Hope ("The medallions on Sistine Ceiling", *en Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, 1987, pp. 201–202) corrigió la iconografía de la *Muerte de Joram* por la de *Antíoco Epifanes que cae del carro* (*Macabeos*, 2, 9). Para la iconografia del medallón con la destrucción de un ídolo, *no estoy* convencido ni de la solución de E. Wind (ob. cit., p. 320) ni de la de Ch. Hope (ob. cit., p. 202): pero para esto, véase, seguidamente, la nota 13.

[11] *Macabeos*, 2, 9,7 y 8.

[12] *Reyes*, 2, 3, 27. Flavio Josefo, *ob.* cit., 7, 37 (traducción de F. Baidelli, *Dell'antichità de Giudei*, Venecia, 1581, p. 300).

[13] Para la iconografía de *este* medallón, E. Wind (ob. cit., p. 320) apela a *Reyes*, 4, 10, 25–27, y Ch. Hope (ob. cit., p. 202) apela a *Macabeos*, 1, 2, y a la ilustración xilográfica relativa en la edición de Venecia de 1493 de la *Biblia* traducida por N. Manerbi. Observo que ni el primero ni el segundo de los pasajes aludidos por estos autores corresponde a la simple destrucción de una estatua, que está representada en el medallón (*Reyes*, 4, 10, 26–27: bajo Jehu "*protulerunt statuam defano Baal, et combussenmt, et comminuerunt earn"; Macabeos*, 1, 2, 23–

profanación, cuando "*Spiritus omnipotentis Dei magnam fecit suae ostensionis evidentiam*... ".[14]

En la tercera: primero la *Muerte de Nicanor*, representadas sobre el fondo ya colgadas sus manos cortadas, para figurar que fue mutilado de la *"manus nefaria, quam extendens contra domum sanctam omnipotentis Dei, magnifice gloriatus est"*.[15] En la misma pareja, *Alejandro delante del Gran Sacerdote*, de una interpolación antepuesta en conexión al Libro I de los Macabeos: figura de un respeto exterior por la religión, transformado en raíz del mal (*"radix peccatrix* [...] *recesserunt a testamento sancto et iuncti sunt nationibus*...").[16]

En la cuarta, un medallón hoy raspado, y luego la *Muerte de Absalón*. De cómo era el primero de ellos se puede extraer algún que otro indicio del grabado de toda la Cúpula, publicado por Domenico Cunego en 1780 (indicado por Wind): se ve una mujer que procede sobre un hombre de espaldas —y ambos están desnudos—;[17] pero posiblemente en orden según lo que recordamos

25: *"accessit quidam Iudaeus in omnium oculis sacrificare idolis super aram in civitate Modin secundum iussum régis":* Matatías "*trucidavit eum super aram. Sed et virum, quem rex Antiochus miserai, qui cogebat immolare, occidit in ipso tempore et aram destruxit*"). Observo además que la ilustración xilográfica de 1493 adoptada por Ch. Hope tiene referencias a la historia de Matatías en Modín, que el medallón miguelangelesco no tiene para nada: por tierra, cuatro muertos, dos de los cuales parecen viejos, para ilustrar las palabras *"en la piaze si sono stati occisi li suoi vechii, et si sono cascati li suoi gioveni nel coltello de li nimici"* y, detrás de la figura que derriba al ídolo, otra armada de espada que agrede a un hombre con barba, o sea Matatías que agrede al Judío idólatra (podría agregar que la certeza de Ch. Hope acerca de una derivación de Miguel Ángel de las ilustraciones de aquella *Biblia no* tiene, para mí, evidencia visual). Un simple "*contrivit statuas*", que parece corresponder a la iconografía del medallón, está en la *Biblia* referido a Ezequías (*Reyes*, 4, 18, 4) y a Josías, (ídem, 4, 23,14).

[14] *Macabeos*, 2, 3, 23–27

[15] Ídem: 2, 15, 6; 2, 15, 32; 2, 15, 35.

[16] Para la iconografía, véase aquí la nota 10; en cuanto al significado, las Palabras de la *Vulgata que* menciono en el texto son *de Macabeos*, 1, 1, 11 y 16.

[17] E. Wind, ob. cit., pp. 320 y 321, y fig. 28.

en la Biblia, un dibujo de Giacomo Conca, y el grabado de Luigi Fabri que deriva de él (estamos entre 1823 y 1829), representan en ese medallón un hombre que agrede a una mujer sujetándola por la garganta —y ambos están desnudos—;[18] ¿será Thamar agredida por Amnon? Pero ella era *"induta* [...] *talari tunica"*.[19] ¿O no será tal vez una de las concubinas de David violadas por Absolón para ultrajar a su padre, en una carpa levantada en la plaza pública?[20] "Sólo es cierto que en el medallón, a la derecha, Absálón está colgado del árbol, muerto, y así castigado por haberse rebelado contra su padre."

Luego de cuatro parejas que ejemplifican la impiedad reclamando punto por punto el significado de las últimas *Historias*, se encuentra aquella última y resolutiva: a la izquierda, *Elías que asciende sobre el carro de fuego*, y a la derecha el *Sacrificio de Abraham*. A Elías los textos le dicen: *"ungis reges ad poenitentiam"* y *"scriptus es in iudiciis temporum lenire iracundiam Domini"*[21] a Abraham, al que el Señor le pidió que sacrificara al hijo queriendo poner a prueba su piedad, el ángel luego le dice, al interrumpirse el sacrificio, *"nunc cognovi quod times Deum"*.[22]

* * *

El significado de los dos últimos medallones relaciona a uno con *Profetas*, y al otro con *Antepasados*. De hecho, la ira de Dios y el pedido de arrepentimiento —en los que debía pensar mucho el terrible Julio II— podían ser los significados de la corona de *Profetas* y *Sibilas* que circunda las dos series rectilíneas de figuraciones del

[18] Véase *La Sistina riprodotta*, al cuidado de A. Moltedo, catálogo de la muestra, Roma, 1991, cat. D34/20, y cat. 34/20.

[19] *Reyes*, 2, 13, 18.

[20] Ídem, 2, 16,22.

[21] *Eclesiastés:* 48, 8 (cf. *Reyes*, 3, 19, 15–17); 48, 10.

[22] Flavio Josefo, ob. cit., 1, 223; *Génesis*, 22, 12.

origen y de ejemplos de la impiedad; y en cambio la piedad y el temor de Dios volvían más abajo, en el mismo Abraham, en canto primero de los *Antepasados de José*, que indicaba el triple reino y las claves sobre el blasón del papa.

Los *Desnudos* que sostienen los medallones parecen irrelevantes en esta ajustada iconología, según pensamientos de comentadores de libros sagrados, y aquí éstos aparecen como ornamento y como soporte de guirnaldas de hojas y bellotas, alusivas al blasón de Julio II de La Rovere (pero a algo bien distinto sabemos que nos conducirán las exhibiciones libres del cuerpo, esas miradas luminosas, sus cabelleras y anillos).

* * *

Para explicar la presencia de *Sibilas* en esta cúpula, algunos historiadores del arte han aludido a las *Divinae institutiones* de Lactancio, donde han reseñado muchos de sus versos sobre la unidad de Dios y sobre la venida de Cristo. Atribuyendo versos precisos sólo a la Eritrea, Lactancio enumera a propósito diez Sibilas. Pero puesto que en la cúpula hay cinco, he cultivado dudas acerca del mensaje mesiánico atribuido por algunos autores a estas Sibilas, mensaje que sin embargo encontraría fácil confirmación en los *Profetas;* luego, extendiendo la lectura a otra obra de Lactancio, el pequeño tratado *De ira Dei*, he leído allí: *"Prophetae universi divino spiritu repleti nihil aliud quant de gratia Dei erga iustos, et de ira eius adversus impios loquuntur"*... pero, al aducir ejemplos también humanos para la vanidad de los eruditos, *"ea igitur quaeramus testimonia quibus illi possint aut credere aut certe non repugnare"*, es decir el testimonio de las Sibilas.[23] El testimonio de las Sibilas, entonces, para la ira de Dios hacia los impíos: y a este fin Lactancio recuerda cinco Sibilas, es decir, tan-

[23] Lactancio, *De ira Dei*, 22 (*Patrologia Latina*, 7, col. 141–142).

tas cuantas vemos en la cúpula.[24] Para empezar, él recuerda a la Eritrea como la principal y la más noble, y recupera sus versos griegos que significan "Incorruptible fundador eterno que habitas en el Éter, que das a los buenos el bien como premio abundante, pero a los malos y a los injustos llevas ira y furor [...]". En segundo lugar, Lactancio recuerda a la Cumana, diciendo que sus "*volumina* [...] *in arcanis habentur*" pero, en las *Divinae institutiones*, de sus *carmina* retoma, merced a un poeta, *"cum vero, deletis religionibus impiis, et scelere compresso, subiecta erit Deo terra, 'Cedet et ipse mari vector'"*.[25] En tercer lugar, Lactancio recuerda una que "anuncia a todas las gentes la ira de Dios por la impiedad humana"; en cuarto lugar, un poema que aduce "la indignación de Dios hacia los injustos" como causa de un antiguo cataclismo para destruir la malicia, y que vaticina una explosión que de nuevo destruirá "la impiedad humana"; en quinto lugar, finalmente, otro poema que "anuncia que se necesita amar al padre del cielo y de la tierra, para no despertar su indignación que dispersa a los hombres". *"Ex bis* —concluye Lactancio— *apparet vanas esse rationes philosophorum qui Deum putant sine ira."*

Y sobre el tema de la ira de Dios, repito que veo converger también el significado de los *Profetas* de la cúpula, de acuerdo con aquel pasaje citado del *De ira Dei*, que comienza *"prophetae universi divino spiritu repleti"*. El iconólogo biblista pudo haberle dado a Miguel Ángel indicaciones para señales que se dirigiesen en este sentido a quien interrogase a aquellas grandes figuras: la pintura de hecho se hace más nítida que en los otros, en esos jóvenes que para *Isaías* y *Ezequiel* hacen gestos significativos. Cerca de Isaías están dos jóvenes impresionados, uno de los cuales señala hacia atrás, de donde impetuosamente sobresale —pero el profeta apenas se distrae por ello—: los transporta, creo, la noticia extraordinaria de la muer-

[24] Ídem, 22–23 (*Patrologia Latina*, 7, col. 142–145).

[25] Ídem, *Divinae institutiones*, 7, 24 (*Patrologia Latina*, 6, col. 810).

te, en una noche, de 185 mil enemigos, en cumplimiento de una profecía que Isaías ha expresado[26] —y la fe del vidente, ciertamente, no se perturba—. Para *Ezequiel* un jovencito indica, con una mano al cielo y con la otra siempre en alto pero oblicuamente: a Dios y al norte, de acuerdo con las palabras del *profeta*, *gloria Dei dixit ad me*. "[...] *leva oculos tuos adviam aquilonis":* allí vio, en el pueblo elegido *abominationes magnas*, luego *abominationes maiores*, y sintió finalmente al Señor que decía: *"Ergo et ego faciam in furore: non parcet oculus meus, nec miserabor: et cum clamaverint ad aures meas voce magna, non exaudiam eos"*.[27]

Observando hacia arriba en la cúpula, encontramos como confirmación otra señal del segundo significado de la ira de Dios, es *Daniel*. El tiene abierto sobre las rodillas un vastísimo libro, que un joven le ayuda a sostener; tiene la derecha apoyada de costado sobre un cuaderno, como si escribiera... pero no mira ni el libro ni el cuaderno; contempla en cambio interiormente: *"ego Daniel intellexi in libris numerum annorum de quofactus est sermo Domini ad Ieremiam prophetam, tu complerentur desolationis Ierusalem septuaginta anni*[28][...] *desolationis Ierusalem"*.

Isaías, *Ezequiel*, *Daniel* pueden entonces representar la ira de Dios. Todos ellos se encuentran en los grados centrales de aquella serie de *Videntes* que circunda como un comentario (o al menos, así me parece) la exposición de los orígenes de la impiedad y de una historia ejemplar; y están entre ellos la *Sibila Eritrea* y la *Cumana*, con el significado, también ellas, de la ira de Dios.

Pero en los dos últimos grados, tanto del lado del altar como del ingreso —quien observa de izquierda a derecha puede ver a *Jonás* y *Jeremías*, y *Joel* y *Zacarías*—, el significado de la ira de Dios parece transformarse en misericordia hacia quienes se arrepienten.

[26] *Reyes*, 4, 19, 20–35; *Isaías*, 37, 21–36.

[27] *Ezequiel*, 8, 4–18.

[28] *Daniel*, 9, 2.

Jonás indica, con una mano y con la otra en dos sentidos opuestos, es decir, hacia el que Dios le ha ordenado —Nínive— y hacia el que se dirigió por desobediencia; está semidesnudo en alusión al agua del mar a la que fue arrojado y donde vivió tres días en el vientre del pez: del pez que por orden de Dios lo vomitó sobre la orilla luego de que él se arrepintiera de su desobediencia; sobre el fondo aparece además la planta que evoca la segunda historia de Jonás, aquella de su prédica en Nínive, del arrepentimiento de los Ninivitas, y de la misericordia del Señor hacia ellos.[29] *"Viri Ninivitae* [...]*poenitentiam egerunt in praedicatione Ionae"*, comentaron luego Mateo y Lucas, trayéndolo como ejemplo.[30] Y también *Jeremías*, que ocupa cerca de *Jonás* el penúltimo grado, luego de haber hablado de impiedad (2–3, 5), largamente exhorta al arrepentimiento (3, 6–4, 4).

Del lado del ingreso, de izquierda a derecha entonces, primero *Joel* y después *Zacarías*. También Joel: *"magnus enim dies Domini, et terribilis valde: et qui sustinebit eum? Nunc ergo dicit Dominus: convertimini ad me in toto corde vestro, in ieiunio, et infletu, et in planctu: omnis qui invocaverit nomen Domini, salvus erit"*.[31] Y en el primer ataque del libro de Zacarías: *"factum est verbum Domini ad Zachariam* [...]*prophetam, dicens: Iratus est Dominus super patres vestros iracundia. Et dices ad eos: Haec dicit Dominus exercituum: Convertimini ad me, ait Dominus exercituum: et convertar ad vos, dicit Dominus exercituum"*.

* * *

Nuestra reevocación del primer "discurso" del biblista que pudo haber elaborado para la cúpula pensamientos de Julio II, se ha

[29] *Jonas:* 1, 1–3; 2, 1–11; 3, 1–10.

[30] *Mateo*, 12, 41; *Lucas*, 11, 32.

[31] *Yoel:* 2, 11–12; 2, 32.

terminado. Ahora nos ocupa la reevocación del segundo "discurso" del mismo desconocido. Este segundo discurso se revela, creemos, en la serie de las velas y lunetas con los antepasados de José según San Mateo,[32] y en las cuatro pechinas que las encuadran (como ya hemos dicho) en marcos análogos. A partir de las dos lunetas iniciales del lado del altar (que conocemos sólo indirectamente, ya que fueron destruidas para hacerle lugar al *Juicio*), para seguir el orden de la dinastía, la atención debe moverse desde un grupo de un lado a uno del otro lado de la capilla, hasta Amón yendo de izquierda a derecha. Esto ya ha sido observado; y también ha sido observado que luego de Amón la atención debe pasar a la vela y a las lunetas contiguas sobre la misma pared a la derecha mirando el altar, y luego continuar de Josías hasta José de nuevo corriéndose de un lado a otro de la capilla, pero esta vez de derecha a izquierda.[33]

Yo creo que la inversión de sentido está señalada allí donde, entre los Antepasados, termina la impiedad, y resurge definitivamente la piedad, ya que éstos significan, como veremos, por un lado, el reino de Amón y, por el otro, el de su hijo Josías.

Como hemos dicho, entre la primera y segunda parte también es distinta la disposición de los personajes dentro de las lunetas:

[32] *Mateo*, 1, 1–16

[33] Ch. de Tolnay, ob. cit., 2, p. 79, describe *the zigzag sequence* y la interrupción que sufre *Exequias–Manasés–Amón* y *Josías–Jeconías–Salathiel*. Recientemente A. Pappas (*Observations on the Ancestor cycle of the Sistine Chapel ceiling*, "Source", XI, 2, 1992, p. 27) escribe: "a structural feature in the program —the break in the alternating pattern of the ancestor cycle— alludes to the captivity, which, however, does not occur at the logical point between the last king of Judah, Josias, and the first captive king, Jechonias. Instead, it occurs between Josias and his father, Amon": para desvalorizar la posibilidad de que la interrupción (aquí sigue una inversión de sentido) dependa del exilio en Babilonia, agrego que en el evangelio de Mateo (1, 17) aquel exilio es sí un punto de referencia en orden para la dinastía de José, pero a la par de la vida de David, la que sin embargo no incide en la antedicha *zigzag sequence*.

como indican la primera y la última en el interior de la primera parte, y la última de la segunda. Mirando los dibujos y las incisiones extraídos de la luneta con Abraham,[34] fundador de la dinastía, lo vemos a la derecha, con el pequeño Isaac, y no a la izquierda como habría requerido el sentido de la lectura; y observando luego la luneta con Manases y su hijo Amón, última de la primera parte, entendemos que sólo el padre, quien vivió hasta los 67 años,[35] podrá ser el hombre anciano a la derecha, y que el hijo, que murió jovencísimo,[36] deberá ser reconocido en el niño que está entre los brazos de la madre, a la izquierda. Ha de leerse, en cambio, desde la izquierda la última luneta de la segunda parte, donde José está representado en el niño a la derecha, y no en el viejo torvo de la izquierda, quien habrá de ser entonces su padre Jacob.

En la primera luneta, hoy perdida, Abraham agregaba, como bien se ve en algunas copias dibujadas, la tiara y las llaves sobre el blasón marmóreo de *Della Rovere* que se encontraba entre las dos lunetas, debajo de Jonás y frente a otro que se ve aún en la pared del ingreso.[37] A Julio II podía interesarle particularmente que la

[34] Véanse reproducidos en *Michelangelo e la Sistina*, ob. cit., p. 152 (Rugby, Rugby School, Art Museum); p. 154 (Oxford, Ashmolean Museum); p. 156 (Windsor Castle, Royal Collection); p. 222 (A. Scultori, incisión); p. 157 (incision de W.Y. Ottley de dibujos del siglo XVI).

[35] *Reyes*, 4, 21, 1; *Paralipomeni*, 2, 33, 1.

[36] *Reyes*, 4, 21, 19; *Paralipomeni*, 2, 33, 21.

[37] Entre las copias de las dos primeras lunetas de la serie (destruidas en 1534 para hacer lugar al *Juicio*), dos dibujos, hoy en Rugby y en Oxford, tienen bajo *Jonás* la figura de un niño; en cambio, un dibujo hoy en Windsor, y los grabados más tardíos de W. Y. Ottley de dibujos que no conocemos, llevan un blasón *Della Rovere* coronado por tiara y llaves, semejante a aquel que, en la pared de la entrada, está aún hoy debajo de *Zacarías* (véase la 34). Arnold Nesselrath, en el citado catálogo *Michelangelo e la Sistina*, sostiene la aceptación de las copias de Rugby y Oxford diciendo, en primer lugar (p. 152), que el niño que se ve en el lugar del blasón es en ambos casos “el mismo” —mientras que en las ilustraciones contiguas aquél aparece distinto-, y luego (p. 155) que la acep-

piedad ejemplar de Abraham y su temor a Dios —que, repensémoslo, eran también los valores conclusivos de la serie de los medallones— señalaran la autoridad papal, en años tan difíciles para ella como fueron los de la cúpula.

Pero desde Abraham hasta Amón se veía la sucesión de los antepasados de José como marcada por una sustancial disminución de la piedad, sin tener en cuenta, por ejemplo, la piedad

tación del dibujo de Oxford "no es disminuida ni siquiera por algunos errores y divergencias" que él enuncia seguidamente, entre ellos la "plena confusión acerca de EL ZACHERIAS (transcripto como ZACHARIAS), bajo el cual él ha reconstruido [...] un niño que no estaba, como nos confirma el gran blasón de mármol de los Della Rovere que aún hoy se encuentra ahí". Sólidas indicaciones en sentido opuesto vienen de una extensa memoria de los Museos Vaticanos escrita por B. Biagetti cuando, en 1925, le fueron mostrados varios dibujos que reproducían los frescos de la Sixtina. En aquella memoria Bigatti escribió: "Son una fiel reproducción de aquella obra insigne y son particularmente interesantes los que se refieren a las dos lunetas y a Jonás, sobre el Juicio. Las lunetas representan a Abraham, Isaac, etc., y evidentemente corresponden al original todas las otras. [...] En el dibujo de Jonás es notable la variante sufrida por debajo de la lápida, en donde, en el dibujo, aparece el blasón de Sixto IV, semejante, pero no igual al aún existente sobre el peldaño opuesto en la pared de entrada. [...] En el dibujo la tiara del blasón remata la lápida hasta donde dice "Jonás": y de hecho tal palabra no está en la mitad de la lápida sino en la parte superior; precisamente como en el dibujo" (D. Redig de Campos y B. Biagetti, *Il Giudizio Universale di Michelangelo*, Roma, 1944, p. 9, n. 2). Luego de las últimas observaciones, notaremos que, entre los nombre de los Videntes de la Cúpula, sólo IONAS y ZACHERIAS están en la parte superior de las respectivas tablillas, mientras los otros están en el centro, y, es más, en cuatro casos están divididos exactamente en la mitad de una mediana incisa en el revoque (véase AA.VV., *La Cappella Sistina. La volta restaurata: il trionfo delcolore*, Novara, 1992, pp. 120, 162, y pp. 128,132, 144,148). Aún hoy podemos ver que el nombre ZACHERIAS está puesto tan alto para que no quede oculto por el blasón marmóreo Della Rovere, con tiara y llaves, el cual asoma por debajo: o bien, el caso del nombre IONAS es idéntico, y entonces debemos admitir que también éste tenía debajo un blasón marmoreo que asomaba; aquél que el dibujo de Windsor y las incisiones de W. Y. Ottley declaran ser, como debajo de *Zacarías*, un blasón Della Rovere con tiara y llaves.

interpuesta pero aislada de Ezequías. La lectura del *Génesis*, y sobre todo la de los *Libros de los Reyes*, daría abundante materia para tal conclusión, pero éste quiere ser un comentario breve. Desde Salomón en adelante, notaremos como ejemplos las relaciones de los reyes con los *excelsa*, los lugares de culto instaurados sobre los montes a los ídolos de otras naciones. *"Aedificavit Salomon fanum Chantos idolo Moab in monte qui est contra Ierusalem, et Moloch idolo filiorum Ammon"*:[38] luego los reyes pecadores Roboam y Abiyam, Asá *excelsa non abstulit*,[39] Josafat *excelsa non abstulit*,[40] Joram *excelsa fabricatus est in urbibus luda*,[41] Ozias *excelsa non est demolitus*,[42] Jotam *excelsa non abstulit*,[43] Ajaz *immolabat* [...] *victimas et adolebat incensum in excelsis et in collibur*,[44] si los hombres de Ezequías *demolitisunt excelsa*,[45] su hijo Manases *aedificavit excelsa quae dissipaverat Ezechias*,[46] y Amón *fecit malum in conspectu Domini, sicut fecerat Manasses pater eius*.[47]

Pero la piedad resurge con el rey Josías. Éste había sido anunciado por el Señor por boca de un profeta, quien dirigiéndose a un altar había dicho que Josías habría inmolado *sacerdotes excelsorum*.[48] Y de hecho Josías profanó *excelsa* [...] *quae aedificaverat Salomon*,[49] dando un nuevo curso a la piedad, a la dinastía de José: en el sentido justo, entonces, entre tantos descendientes oscuros, están Zorobabel, que fue uno de los restaura-

[38] *Reyes*, 3, 11,7.

[39] Ídem, 3, 15, 14. Véase también *Paralipomeni*, 2, 15, 17.

[40] *Reyes*, 3, 22, 44. Véase también *Paralipomeni*, 2, 20, 33.

[41] *Paralipomeni*, 2, 21, 11.

[41] *Reyes*, 4, 15,4.

[43] Ídem, 4, 15,35.

[44] Ídem, 4, 16, 4. Véase también *Paralipomeni*, 2, 28, 4.

[45] *Paralipomeni*, 2, 31, 1. Véase también *Reyes*, 4, 18, 4.

[46] *Reyes*, 4, 21, 3. Véase también *Paralipomeni*, 2, 33, 3.

[47] *Reyes*, 4, 21,20.

[48] Ídem, 3, 13, 1–3.

[49] Ídem, 4, 23, 13: pero véase también todo el cap. 23.

dores del culto luego de la servidumbre babilónica,[50] y sobre todo la figura conclusiva, el padre putativo de Cristo.

Tal exposición está, decíamos, enmarcada del mismo modo que las pechinas, y éstas la encuadran, así como los *Videntes* circundan en forma de corona las exposiciones del primer "discurso". En las pechinas, como ya en los *Videntes*, podrá estar entonces el comentario de las vicisitudes, y éste dirá tal vez, como hemos anticipado, lo siguiente: el creyente es premiado y el impío es castigado, en éste y en el otro mundo. El comentario se inicia donde ha terminado la exposición, es decir, en la pared de ingreso. La primera pechina en el sentido de la lectura representa a Judith mientras se está retirando, luego de haber decapitado a Holofernes: a su regreso, entre los suyos dirá que el Señor *"non deseruit sperantes in se"*.[51] En el segundo, sabiendo que Goliat había injuriado a *"David in dus suis"*, vemos en acto aquello que David había previsto: *"Dabit te Dominus in manu mea, et percutiam te et auferam caput tuum a te"*.[52] Girando luego hacia la pared del altar, en la pechina de la izquierda, extraída del *Libro de Esther*, no vemos un orden histórico interno, sino una convergencia hacia el centro de dos conclusiones significativas: Amán hecho crucificar por Asuero por sus perfidias, y Mardoqueo, que en cambio, sentado en el umbral del palacio, recibe de Aman mismo el anuncio de los honores que el rey ordena por su fidelidad,[53] castigo y premio en este mundo. Al castigo y a la recompensa en el otro puede, en cambio, reenviar *La serpiente de bronce*. En el desierto, el Señor dijo a los hebreos asaltados por las serpientes: *"qui percussus aspexerit eum, vivet"*,[54] pero san Juan verá en ello una alegoría de la salvación a través del Hijo de Dios, o del juicio tremendo, *"Qui credit*

[50] *Esdra*, 1, 3, 2, 6

[51] *Judith*, 13, 17.

[52] *Reyes*, 1, 17, 43 y 46.

[53] *Esther*, 7, 1–10; 6, 1–10.

[54] *Números*, 21,8.

in eum non iudicatur: quia utem non credit, iam iudicatus est".[55] Y que ésta sea la conclusión del segundo comentario del biblista iconólogo, conclusión con la impronta, como la del primer comentario, del temor a Dios, puede confirmarlo el tema del Juicio universal del gran fresco que el mismo Miguel Ángel llevará a cabo luego de muchos años en la pared contigua del altar.

* * *

Con imprevista y profunda ruptura, nos encontramos aquí ante el sufrido conocimiento que Miguel Ángel reñía de sí. Desde los primeros años sus ojos se dirigían hacia la belleza:[56] y él: "la fuerza de un bello rostro ¿a qué me estimula?/Que otra cosa no hay en el mundo que me deleite".[57] El sentido de ser culpable,[58] pero luego el pensamiento del destino impuesto, alto en la vocación.[59] Y en la cúpula, con tres "discursos", simples y desnudos, da forma a pensamientos sobre la imaginación, la belleza, el amor, según el "fuego" al que había sido destinado.[60]

En las *Historias* hay un fragmento de sus pensamientos sobre la imaginación, así como hay a veces fragmentos de poesía sobre las hojas de sus dibujos. De una a otra de las *Historias* que le competen de joven, el aspecto de Adán cambia: y esto también significa que el arte de su autor refleja no la realidad, sino la mutable imaginación. Adán está bellísimo en la figura de las palabras *"creavit Deus hominem ad imaginem suam; ad imaginem Dei creavit illum",*[61] donde aquél es contemplado en su pureza de "hermoso"

[55] *Juan*, 3, 18.

[56] *Rimas* (consultado en la ed. de E. Barelli, Milán, 1975), 39.

[57] Ídem, 279.

[58] Ídem, 97, 279.

[59] Ídem, 164.

[60] Ídem, 97.

[61] Génesis, 1, 27.

espejo de Dios;[62] no se lo imagina tan bello, en cambio, en sus otras participaciones, que además tienen que ver con la generación. Miguel Ángel, entonces, imagina contemplativamente, y en las *Historias* rápida y simplemente escoge, aísla, los elementos bellos... y así interrumpe el desarrollo. El artista está entonces íntimamente "proporcionado"[63] a la estatuaria, y en este sentido deberá entenderse el "no siendo [...] yo pintor"[64] de un verso que habla de la cúpula; y también deberá entenderse el aislamiento que hemos intuido, de espaldas desnudas fuera del agua, de una cabeza meditabunda, de robustos y a la vez tiernos, bellísimos pechos, en el *Diluvio*.

Sobre imaginación y belleza, Miguel Ángel se expresa más orgánicamente a través de una escala de eminencias que tiene por escalones la arquitectura de la cúpula, las pinturas que ésta sostiene, los bajorrelieves narrativos, las figuras de alto relieve, las estatuas de *putti*, los *Desnudos*, los *Videntes*: grados de eminencias que luego corresponden en el corazón a pasajes de la superficialidad a la profundidad.[65] Tal escala de eminencias imaginativas está fundada en un pasaje de Piotino[66] y mayormente en la paráfrasis fíciniana,[67] y años más adelante será expresada por Miguel Ángel también con los versos "En cuanto a la belleza que yo he visto antes/cerca del alma que por los ojos ve,/la imaginación adentro crece, y aquélla cede/casi vilmente y sin estima alguna".[68] Aún más tarde, Miguel Ángel expresará por escrito la inferioridad de

[62] *Rimas*, 106.

[63] Ídem, 97.

[64] Ídem, 5.

[65] Ya he desarrollado esta interpretación en *Scale di immaginazioni*, "Artista", 1993, pp. 212–214.

[66] *Enéadas*, 4, 3, 30; 4, 3, 31.

[67] M. Ficino, *In Platinum*, 4, 3, 30; 4, 3, 31 (en *Opera*, Basilea, 1576, pp. 1739–1740).

[68] *Rimas*, 44.

la pintura respecto de la escultura, y de la escultura pictórica respecto de la que es sustancialmente tal.[69]

La eminencia —que en el corazón es profundidad— de los *Desnudos* y de los *Videntes*, últimos grados, ciertamente nosotros la recordamos dicha, luminosa y quieta, en los versos de su autor. En los *Desnudos*, el cuerpo joven, los ojos que se asemejan a las estrellas:[70] velo "hermoso" y, aunque "mortal", siempre imagen de Dios,[71] perfectible y eterno en la resurrección de la carne; si a la grandeza que espera al cuerpo en la resurrección remiten en el plano simbólico las bellotas,[72] de otra manera heráldicas, de los festones que circundan a aquellas criaturas desnudas. Pero, así como en esta vida, muchos de aquellos cuerpos son de proporciones imperfectas, para sugerir que "mortal belleza" no es tal para detener el ardiente deseo de regreso, descendido "junto/del cielo con el alma": esto entonces "traspasó", superó la belleza interior de los *Videntes* invadidos de espíritu celestial —ya que "ningún rostro entre nosotros se asemeja/a la imagen del corazón"—.[73]

El discurso sobre el amor según su destino al "fuego", Miguel Ángel lo expresó, creo, con la parte baja de la cúpula, donde pechinas y *Antepasados* están comprendidos en el mismo marco y circundan a los *Videntes*, en los que hemos visto culminar el discurso sobre la belleza. En las pechinas, el cuerpo humano está representado como memoria de "inmensa belleza"[74] en el Aman crucificado y en los judíos atormentados por las serpientes, pero también está torcido por el sufrimiento; en el Holofernes y en el Goliat, además, está mutilado. Amar los bellos cuerpos humanos

[69] Miguel Ángel, carta a B. Varchi sobre la mayoría de las artes, en *Trattati d'arte del Cinquecento* etcétera, de E Barocchi, Bari, 1960–1962, 1, p. 82.

[67] *Rimas*, 107.

[71] Ídem, 106.

[72] Véase F. Picinelli, *Mundus symbolicus*, 9, 32, 421.

[73] *Rimas:* 276, 49.

[74] Ídem, 260.

no es una culpa, dirá Miguel Ángel, si éste es el primer escalón de la elevación, “si luego se deja licuado el corazón,/para que en breve le penetre un divino dardo”.[75] Recordando ahora que en el “discurso” precedente, escultura y belleza humana son contiguas en la escala de imaginaciones de Miguel Ángel, podremos vincular a aquellos bellos cuerpos mutilados o torcidos lo que el autor escribirá sobre la imagen escultural igualmente herida de los cuerpos humanos:

> Si luego el tiempo injurioso, áspero y villano
> la rompe o retuerce o del todo la desmembra,
> la belleza que antes estaba se recuerda,
> y reserva a mejor lugar el placer vano.[76]

He ahí, entonces, el origen divino de la figura humana, perfectible y eterna en la resurrección, como pueden decirnos las bellotas simuladas en la cornisa en relieve marmóreo; pero, por otra parte también, como algunos desnudos son (lo hemos visto) desproporcionados, he aquí que grandes y agraciadas figuras están heridas, y hacen pensar que en esta vida la belleza humana es imperfecta y frágil, y el ansia de felicidad espiritual debe tender más allá, “a mejor lugar”.

“El amor de aquél que yo hablo a lo alto aspira”, “y mal comprendido es por los humanos ingenios,/quien quiera saber conviene que antes muera:”[77] y del carácter incorpóreo de este amor nos dicen otros versos —“quien os ama con fe/trasciende a Dios y hace dulce la muerte”; “el nuestro hace perfectos/los amigos aquí, pero más por muerte al cielo”[78], y nos lo dicen, simbólicamente, las

[75] Ibidem.

[76] Ídem, 237.

[77] Ídem, 260, 60.

[78] Ídem, 83, 105.

valvas de conchilla sin molusco[79] pintadas entre una bellota y la otra en la cornisa en friso marmóreo alrededor de las pechinas y de los *Antepasados*, cerca de los *Videntes*. El amor entonces para quien lleva un hálito divino, "es un concepto de belleza/imaginada o vista dentro del corazón",[80] y puede llegar a la felicidad de decirle: "Con vuestro ingenio al cielo siempre soy movido".[81] En el "discurso" de Miguel Ángel se señalan como sujetos de este amor, o sea como amantes, los discípulos jóvenes que están cerca de cada *Inspirado:* a veces débiles, pero frecuentemente urgidos, jovialmente serviciales, partícipes. Llevan bajo el brazo un rollo o un gran libro; leen para sí o por sobre las espaldas del maestro; mientras uno se restrega los ojos, el compañero impetuosamente enciende el candil a la Sibila; uno hace de atril a su profeta, contento de servir, como dice Platón;[82] otros finalmente están, también ellos, como el profeta, pensativos y ensimismados. Pero mientras los jóvenes muestran bien el amor que tienen por los maestros, éstos no hacen caso de ellos: del platónico y ficiniano intercambio de amor entre dos bellezas distintas, el amor por la belleza visible y tan expuesta a humanas debilidades, está, en este grado del "discurso" de Miguel Ángel, ya superado: incluso visualmente, pues casi todos los jóvenes (salvo los tres que son puestos en evidencia por la iconología del biblista) están en la pintura, y primero entonces en la imaginación, menos resaltados que los Videntes, quienes en todo prevalecen. Más que el *Simposio*, resuena el comentario ficiniano, por el amor a la belleza visible —de la que el alma ya se ha despojado—, y por el amor a la belleza del espíritu.

[79] La valva de conchilla como símbolo del alma descorporizada, muy frecuente en la escultura florentina del *Quattrocento* (baste pensar en el monumento Marsuppini), vuelve en otra obra de Miguel Ángel, las tumbas de la Sacristía Nueva.

[80] *Rimas*, 38.

[81] Ídem, 89.

[82] *Simposio*, 184 b–e.

Tales son, entonces, las palabras de Ficino[83] acerca del grado de amor que a este punto ha sido trascendido: *"corporis pulchritudo nihil aliud est quam splendor ipse in colorum linearumque decore, solo aspectu amator corporis est contentur, pulchritudo denique inter amantes pro pulchritudine commutatur. Iunioris amatis pukhritudinem, vir oculis fruitur. qui solo animo est decorus, corporis oculos explet corporis pulchritudine. Mirifica plane commutatio est, utrique honesta, utilis et iucunda. Honesta siquidem par in utroque: aeque enim honestum est et discere et docere. Iucunditas in seniore maior, qui aspectu et inteligentia delectatur".* Pero, repitámoslo, todo esto, si bien conmovedor, ha sido, en este punto, trascendido. Conchilla sin más blanduras, el alma tiene esa pureza en el amor: *"Animi* [...] *pulchritudo fulgor in doctrinae et morum concinnitate, lucem* [...] *illam et pulchritudinem animi, sola mente comprehendimus. Quare solo mentis intuitu contentus est qui animi pulchritudinem expetit; viri pulchritudinem, iunior mente consequitur: et qui solo corpore formosus est, hac consuetudine fit et animo speciosus: in iuniore vero maior utilitas: quo enim praestantior est animus corpore, eo preciosior est pulchritudinis animis quam corporis consecutio".*

"El amor del que yo hablo a lo alto aspira": y los amados por su espíritu son en la imaginación grandiosos; y —aún más que sobre los cuerpos vigorosos y heridos, amados en el recuerdo de su pasada belleza— ellos prevalecen sobre la humanidad menor y crepuscular de las velas y de las lunetas, dedicada a transmitir no ya la sabiduría, sino sólo, con la generación, la vida física: entorpecimiento y aburrimiento, soledad, abandono y gestos inútiles, nutrición e infancia:

El amor del que yo hablo a lo alto aspira;
La mujer es demasiado disímil; y mal conviene

[83] M. Ficino, *In Convivium Platonis de amore*, *Commentarium* 9, en *Opera*, ob. cit., p. 1328.

arder por ella al corazón sabio y veraz,
Uno tira al cielo y el otro a la tierra tira.[84]

1996. Escrito para una miscelánea de estudios en honor a Paola Barocchi (Milán, Riccardo Ricciardi Editore).

Tomado de Carlo Del Bravo, *Bellezza e penbsiero*, Florencia, Le Lettere, 1997, pp. 85–96.

[84] *Rimas*, 260.

Bibliografía

ALPERS, Svetlana (1987), *El arte de describir. El arte holandés en el siglo XVII*, [1983], Madrid, Hermann Blume.

———— (1992), *El taller de Rembrandt. La libertad, la pintura y el dinero*. Madrid, Mondadori.

ASSMANN, Jan (1995), "Collective Memory and Cultural Identity", en *New German Critique*, 65, primavera–verano, pp. 125–133.

BALTRUSAITIS, Jurgis (1984), *Anamorphoses ou Thaumaturgus Opticus. Les perspectives dépravées II*, París, Flammarion.

———— (1978), *Essais sur une légende scientifique. Le miroir. Révélations, science–fiction et fallacies*, París, Elmayan–Le Seuil.

———— (1994), *La Edad Media fantástica. Antigüedades y exotismos en el arte gótico* [1955–1960], Madrid, Cátedra.

BAXANDALL, Michael (1966), *Giotto y los oradores. La visión de la pintura en los humanistas italianos y el descubrimiento de la composición pictórica. 1350–1450*, Madrid, Visor.

———— (1974), *Painting and experience in Fifteenth Century Italy. A Primer in the Social History of Pictorial Style*, Oxford–Londres–Nueva York, Oxford University Press.

———— (1991), *Formes de l'intention. Sur l'explication historique des tableaux*, Marsella, Jaqueline Chambón.

———— (1995), *Las sombras y el Siglo de Las Luces*, Madrid, Visor.

BENJAMIN, Walter (1990), *El origen del drama barroco alemán*, Madrid, Taurus.

BURUCÚA, José Emilio *et al.* (1992), *Historia de las imágenes e historia de las ideas. La escuela de Aby Warburg*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.

CASAZZA, Roberto (1995), *Iconology of the Medieval and Renaissance Iconography of Voluntas*, Londres, The Warburg Institute, University of London.

CASSIRER, Ernst (1974), *Individuo e cosmo nella filosofia del Rinascimento*, Florencia, La Nueva Italia.

CILIBERTO, Michele (1992), *La ruota del tempo. Interpretazione di Giordano Bruno*, Roma, Editori Riuniti.

CIOCCHINI, Héctor (1963), "La parole habitable", en *L'Arc*, 22: 56–63.

———— (1973), "Hacia un humanismo contemporáneo. Saint-Exupéry, René Char", en *El sendero y los días*, Bahía Blanca, Instituto de Humanidades, Universidad Nacional del Sur.

———— (1986), *Camera Oscura. El Vampiro. El Sueño de Humboldt y otros relatos. 1940–1982*, Buenos Aires, Delphica.

———— (1990), *Los relojes solares*, Buenos Aires, Osvaldo Colombo.

———— (2000), *Como espejo de enigmas. Antología Poética (1949–1999)*, Madrid, Linteo.

CROW, Thomas (1985), *Painters and Public Life in Eightheenth-Century Paris*, New Haven–Londres, Yale University Press.

CZAPLICKA, John; Andreas Huyssen y Anson Rabinbach (1995), "Introduction: Cultural History and Cultural Studies: Reflections on a Symposium", en *New German Critique*, 65, primavera–verano, pp. 3–17.

CHARTIER, Roger (1988), *Cultural History. Between Practices and Representations*, Cambridge, Polity Press, e Ithaca, Cornell University Press. [Trad, esp.: (1992), *El mundo como representación. Ensayos sobre historia cultural*, Barcelona, Gedisa.]

———— (1994), "Pouvoirs et limites de la représentation. Sur l'œuvre de Louis Marin", en *Annales. Histoire*, *Sciences Sociales*, *2*, marzo-abril, pp. 407–418.

CHASTEL, André (1959), *Art et Humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique. Études sur la Renaissance et l'humanisme platonicien*, Paris, Presess Universitaires de Frances.

DAVIS, Natalie Zemon (1987), *Fiction in the Archives*, *Pardon Tales and Their Tellers in Sixteenth-Century France*, Stanford University Press.

———— (1982), *Le retour de Martin Guerre*, París, Robert Laffont.

———— (1995), *Women in the Margins. Three Seventeenth-Century Lives*, Harvard University Press.

DE LA FLOR, Fernando (1995), *Emblemas. Lecturas de la imagen simbólica*, Madrid, Alianza.

DE LORENZI, Giovanna (1993), “Sulla scultura monumentale di Arturo Dazzi fra il 1918 e il 1928” y “Ugo Ojetti e l’Ottocento”, en *Artista. Critica dell’arte in Toscana*, pp. 38–59 y 104–128.

DEL BRAVO, Carlo (1985), *Le risposte dell’arte*, Florencia, Sansoni.

———— (1997), *Belleza e pensiero*, Florencia, Le Lettere.

DIERS, Michael (1995), “Warburg and the Warburgian Tradition of Cultural History”, en *New German Critique*, 65, primavera–verano, pp. 59–73.

ETTLINGER, Leopold (1971), “Kunstgeschichte als Geschichte”, *en Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen*, 16, pp. 7–19.

FOUCAULT, Michel (1968), *Las palabras y las cosas*, México, Siglo XXI.

GALILEI, Galileo (1909), *Opere*, Roma, 1908–1909, (edición nacional a cargo de Antonio Favaro).

GARIN, Eugenio (1976), *Lo zodiaco della vita. La polemica sull’astro logia dal Trecento al Cinquecento*, Bari, Laterza.

———— (1979), *La cultura filosófica del Rinascimento Italiano*, Florencia, Sansoni.

———— (1980), *Medioevo e Rinascimento. Studi e Ricerche*. Bari, Laterza.

GINZBURG, Carlo (1966), “Da A. Warburg a E. H. Gombrich (Note su un problema di metodo)”, en *Studi medievali*, año VII, num. II, pp. 1015–1065.

———— (1970): *Il nicodemismo. Simulazione e dissimulazione religiosa nell’Europa del 500*, Turin, Einaudi.

———— (1981), *El queso y los gusanos. El cosmos, según un molinero del siglo XVI* [1976], Barcelona, Muchnik.

———— (1984), *Pesquisa sobre Piero. El Bautismo. El ciclo de Arezzo. La flagelación de Urbino*, Barcelona, Muchnik.

———— (1986): *Miti, Emblemi, Spie. Morfologia e storia*, Turin, Einaudi.

———— (1998), *Occhiacci di legno. Nove riflessioni sulla distanza*, Milán, Feltrinelli. [Trad, esp.: (2000), *Ojazos de madera, nueve reflexiones sobre la distancia*, Barcelona, Península.]

———— (2000a), *No Island Is an Island. Four Glances at English Literature in a World Perspective*, Nueva York, Columbia University Press.

———— (2000b), *Rapporti di forza. Storia, retorica, prova*, Milán, Feltrinelli.

GISBERT, Teresa (1980), *Iconografía y mitos indígenas en el arte*, La Paz.

———— (1999), *El Paraíso de los pájaros parlantes. La imagen del otro en la cultura andina*, La Paz, Plural–UNSLP.

GNOCCHI, Lorenzo (1994), *Paolo Veronese fra artisti e letterati*, Florencia, Leo S. Olschki.

GOMBRICH, Ernst (1965), *Arte e illusione. Studio sulla psicologia della rappresentazione pittorica*, Turin, Einaudi. [Trad, esp.: (1987), *Arte e ilusión. Estudios sobre psicología de la representación simbólica*, Madrid, Alianza].

———— (1976), *A cavallo di un manico di scopa. Saggi di teorìa dell'arte*, [1963], Turin, Einaudi. [Trad, esp.: (1968), *Meditaciones sobre un caballo de juguete*, Barcelona, Seix Barral.]

———— (1985a), *El legado de Apeles. Estudios sobre el arte del Renacimiento*, Madrid, Alianza.

(1985b), *Norma y Forma*, Madrid, Alianza.

———— (1986a), *Aby Warburg. An intellectual biography, with a memoir on the history of the library by E Saxl*, Oxford, Phaidon.

———— (1986b), *Imágenes simbólicas. Estudios sobre el arte del Renacimiento*, Madrid, Alianza.

GOMBRICH, Ernst y Didier Eribon (1992), *Lo que nos cuentan las imágenes. Charlas sobre el arte y la ciencia*, Madrid, Debate.

———— (1987), *Nuevas visiones de viejos maestros. Estudios sobre el arte del Renacimiento, IV*, Madrid, Alianza.

GONZÁLEZ, Renato, *El iniciado (Diego Rivera)*, mimeo.

GRUZINSKI, Serge (1999), *La pensée métisse*, París, Fayard.

JACKSON, Stanley W. (1989), *Historia de la melancolía y la depresión. Desde los tiempos hipocráticos a la época moderna*, Madrid, Turner.

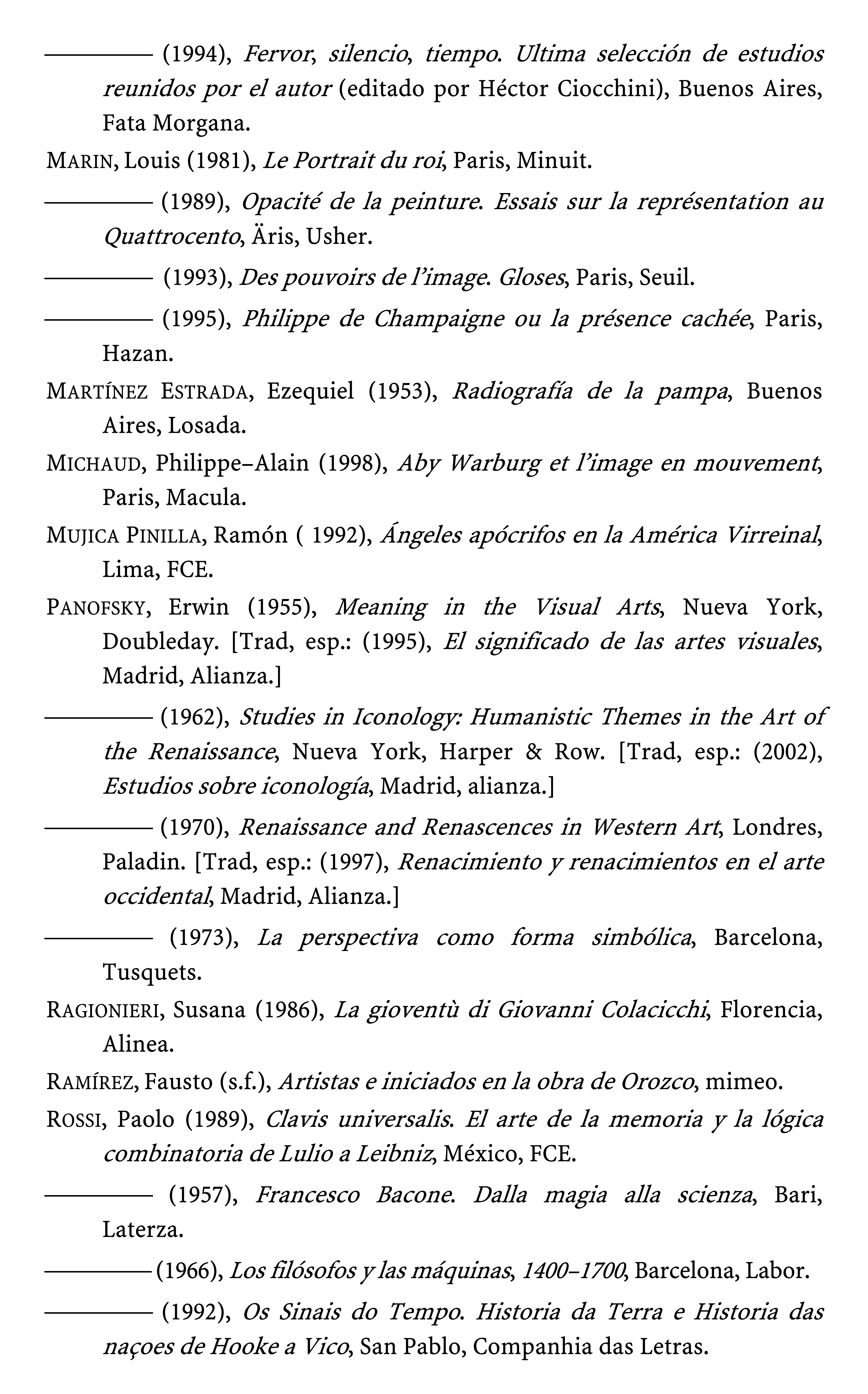
KLEIN, Robert (1970), *La forme et l'intelligible. Ecrits sur la Renaissance et l'art moderne*, Paris, Gallimard.

KLIBANSKY, Raymond; Erwin Panofsky y Fritz Saxl (1989), *Saturne et la Mélancolie. Études historiques et philosophiques: nature, religion, médecine et art*, Paris, Gallimard.

MALINOWSKI, Bronislaw (1948), *Magic, Science and Religion*, Nueva York, Doubleday Anchor Books.

MARASSO, Arturo (1937), *Cervantes y Virgilio*, Buenos Aires, Instituto Cultural Joaquín V. González.

———— (1954), *Cervantes. La invención del Quijote*, Buenos Aires, Hachette.



——— (1994), *Fervor, silencio, tiempo. Ultima selección de estudios reunidos por el autor* (editado por Héctor Ciocchini), Buenos Aires, Fata Morgana.

Marin, Louis (1981), *Le Portrait du roi*, Paris, Minuit.

——— (1989), *Opacité de la peinture. Essais sur la représentation au Quattrocento*, Äris, Usher.

——— (1993), *Des pouvoirs de l'image. Gloses*, Paris, Seuil.

——— (1995), *Philippe de Champaigne ou la présence cachée*, Paris, Hazan.

Martínez Estrada, Ezequiel (1953), *Radiografía de la pampa*, Buenos Aires, Losada.

Michaud, Philippe–Alain (1998), *Aby Warburg et l'image en mouvement*, Paris, Macula.

Mujica Pinilla, Ramón (1992), *Ángeles apócrifos en la América Virreinal*, Lima, FCE.

Panofsky, Erwin (1955), *Meaning in the Visual Arts*, Nueva York, Doubleday. [Trad, esp.: (1995), *El significado de las artes visuales*, Madrid, Alianza.]

——— (1962), *Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, Nueva York, Harper & Row. [Trad, esp.: (2002), *Estudios sobre iconología*, Madrid, alianza.]

——— (1970), *Renaissance and Renascences in Western Art*, Londres, Paladin. [Trad, esp.: (1997), *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*, Madrid, Alianza.]

——— (1973), *La perspectiva como forma simbólica*, Barcelona, Tusquets.

Ragionieri, Susana (1986), *La gioventù di Giovanni Colacicchi*, Florencia, Alinea.

Ramírez, Fausto (s.f.), *Artistas e iniciados en la obra de Orozco*, mimeo.

Rossi, Paolo (1989), *Clavis universalis. El arte de la memoria y la lógica combinatoria de Lulio a Leibniz*, México, FCE.

——— (1957), *Francesco Bacone. Dalla magia alla scienza*, Bari, Laterza.

——— (1966), *Los filósofos y las máquinas, 1400–1700*, Barcelona, Labor.

——— (1992), *Os Sinais do Tempo. Historia da Terra e Historia das naçoes de Hooke a Vico*, San Pablo, Companhia das Letras.

SAXL, Fritz y Erwin Panofsky (1923), *Dürers 'Melencolia I', Eine quellen- und typengeschichtliche Untersuchung*, Leipzig, B. G. Teubner.

SAXL, Fritz (1989), *La vida de Las imágenes. Estudios iconográficos sobre arte occidental*, Madrid, Alianza.

SCHENONE, Héctor (1992–1998), *Iconografía del arte colonial. Los Santos, I y II*, Buenos Aires, Fundación Tarea.

SEBASTIÁN, Santiago (1978), *Arte y humanismo*, Madrid, Cátedra.

———— (1995), *Emblemática e historia del arte*, Madrid, Cátedra.

SETTIS, Salvatore (1978), *La* "Tempesta" *interpretata. Giorgione, i committenti, il soggetto*, Turin, Einaudi.

SEZNEC, Jean (1983), *Los dioses de la Antigüedad en la Edad Media y el Renacimiento*, Madrid, Taurus.

SPINELLI, Italo y Roberto Venuti (comps.) (1998), *Mnemosyne. L'Atlante della memoria di Aby Warburg*, Roma, Artemide Edizioni.

STASTNY, Francisco (1994), *Síntomas medievales en el barroco americano*, Lima, Instituto de Estudios Peruanos.

TELESCA, Ana María y José Emilio Burucúa (1989), "El impresionismo en la pintura argentina. Análisis y crítica", en *Estudios e Investigaciones*, 3, Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró", Facultad de Filosofía y Letras, UBA, pp. 67–112.

THORNDIKE, Lynn (1923–1958), *A History of Magic and Experimental Science*, 8 vols., Nueva York, Columbia University Press.

WALKER, Daniel (1958), *Spiritual and Demonic Magic from Ficino to Campanella*, Londres, Studies of the Warburg Institute, vol. 22.

WARBURG, Aby (1932), *Gesammelte Schriften herausgegeben von der Bibliothek Warburg. Die Erneuerung der heidnischen Antike Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der europäischen Renaissance*, Leipzig–Berlin, Teubner.

———— (1966), *La Rinascita del Paganesimo Antico. Contributi alla storia della cultura*, Florencia, La Nuova Italia. Estudio introductorio de Gertrud Bing.

———— (1990), *Essais florentins*, París, Klincksieck.

———— (1995), *Images from the Region of the Pueblo Indians of North America*, Ithaca–Londres, Cornell University Press (traducción y ensayo interpretativo de Michael P. Steinberg).

———— (1999), *The Renewal of the Pagan Antiquity: Contributions to*

the Cultural History of the European Renaissance (Texts and Documents), Getty Research Institute, Estudio introductorio de Kurt Forster.

WEIGEL, Sigrid (1995), "Aby Warburg's *Schlangenritual:* Reading Cultural and Reading Written Texts", *en New German Critique*, 65, Primavera–verano, pp. 135–153.

WIND, Edgar (1972), *Los misterios paganos del Renacimiento*, Barcelona, Barral.

———— (1993), *La elocuencia de los símbolos*, Madrid, Alianza.

WITTKOWER, Rudolf y Margot Wittkover (1963), *Nacidos bajo el signo de Saturno. Genio y temperamento de los artistas desde la Antigüedad hasta la Revolución Francesa*, Madrid, Cátedra.

WITTKOWER, Rudolf (1949), *Architectural Principles in the Age of Humanism*, Londres, The Warburg Institute. [Trad, esp.: (1968), *La arquitectura en la edad de Humanismo.* Buenos Aires, Nueva Visión.]

YATES, Frances A. (1947), *French Academies of the Sixteenth–Centhury*, Londres, Warburg Institute–University of London.

———— (1969), *Theatre of the World*, Bristol, Routledge and Kegan Paul.

———— (1974), *El arte de la memoria* [1966], Madrid, Taurus.

———— (1981), *El iluminismo rosacruz* [1972], México, FCE.

———— (1982), *La filosofía oculta en la época isabelina* [1979], México, FCE.

———— (1983), *Giordano Bruno y la tradición hermética* [1964], Barcelona, Ariel.

———— (1986), *Las últimas obras de Shakespeare: una nueva interpretación* [1975], México, FCE.

———— (1990), *Ensayos reunidos I. Lulio y Bruno* [1982], México, FCE.

———— (1991), *Ensayos reunidos II. Renacimiento y Reforma: la contribución italiana* [1983], México, FCE.

———— (1993a), *Astraea. The Imperial Theme in the Sixteenth–Century* [1975], Londres, Pilmico.

———— (1993b), *Ensayos reunidos III Ideas e ideales del Renacimiento en el Norte de Europa* [1967], México, FCE.